د. إبراهيم أحمد ملحم

جماليات الأنا في الخطاب الشعري

«دراسة في شعر بشار بن برد»



دار الكندي
٢٠٠٤

جماليات الأنا في الخطاب الشعري

دراسة في شعر بشار بن برد

الطبعة الأولى



تلفاكس ٧٢٤٤٣٢٣ إربد ص.ب. ٨٩٣ الأردن

الإهداء

إلى مؤمن

غصن الأمل المتدلّي على جبين الشمس
في عالمي الصغير.

إبراهيم

المقدمة

تأخذ (الأنا) الشاعرة موقعها المحوري في النص من حيث كونها تُدير دفّة تجربة الحب بمعناه الواسع (شهوة الحياة)، وذلك من خلال تعاملها مع الفن ممثلاً لحياة الذات، ومنظماً -بفعالية الخيال- عالمها في نسق عضوي، يلبي رغباتها الجامحة في تحقيق الوجود، وفي التعبير عن الرؤى، وفي التوق للخلود عن طريق بقاء الذكر بعد الموت.

-1-

حجر الأساس:

لقد شكّلت دراسة الدكتور إبراهيم السنجلاوي «الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي» حجر الأساس الذي أقمت عليه رؤيتي لجماليات (الأنا). فقد طرحت دراسته أفكاراً في غاية الأهمية والخطورة، ولكن معظم ما جاء فيها كان في سياق الحب الذي تُفترض فيه العفة (الحب العذري). وما تحاوله هذه الدراسة هو البدء من حيث انتهت دراسة السنجلاوي، وأعني بذلك دراسة نمط معقد من الحب يتمازج فيه

-4-

كلمة أخيرة:

وفي النهاية، أرجو أن يحظى هذا الكتاب -الأقرب إلى قلبي من كتبي الأخرى- بالغاية التي أسس من أجلها، وهي تقديم رؤية جديدة لشعرنا القديم ولشعر الحب خاصة، من خلال دراسة جماليات الأنا في الخطاب الشعري.

والله المستعان

د. إبراهيم أحمد ملحم
العين- الإمارات العربية المتحدة
٥ نيسان ٢٠٠٤



مدخل عام

تشظي الأنا بين الحب. الموت. الفن

وما دام المــوت يُذكي في تفكير الإنسان حنيناً دائمــاً إلى الخلود، وما دامت نظرتنا إلى الموت هي نظرة إلى الحــياة، لأنه من صميمهــا؛ فإن وسيلة الإنسان لتأكيـد وجوده، وتخفيف حدة إحساســه بالسكون الأبدي تتجه إلى الحب؛ فهـو مطيّة تحمل الذات إلــى عالم الخلود، يضمن امــتداد حيــاتها عن طريق النسل البشري، وعن طريق اتصالها بالفن. إنّ الحــياة تقتضي الحياة، وتقتضي أكثر من الحياة " فكأن الحياة إذاً تعشق الموت، لأن بالموت علاءها، وهذا الموت باطن فيها، لأن الحياة إنما تعلو على نفسها، وكأن الحب والموت مظهران لعمليــة واحدة هي عملية علاء الحياة عــلى نفسها "[4] بحيث يصبح الموت مطـلباً غريزيًا، تـبلغه الحيــاة حينمــا تحقق الخـصوبة الطبـيعـية، أو الخصوبة الفنية أوجها. وبقاء حــافز الإعلاء يعني إبقاء الذات متوترة، إلى أن تصل إلى توازنـهــا أو سكونهــا؛ إذ تصــيـر "غريزة الـموت ليـست غـريزة تدميرية لحــسابها الخاص، بل تتوجــه إلى تسكين التوتر. فإنَّ المســير نحو الموت هو فرار لا شعوري لتجنب الألم والهلاك "[5].

ولإدراك هذا التــواشج بين الحب والموت بصــورة جليّة في الــوجود، نجــد أنه من الضــرورة بمكان توضيــح ذلك من الناحيــة البـيولـوجيـة عند الحيــوان. يقول ول ديورانت: "يعـيش ذكر العنكبـوت من فصيـلة ابيروس Epirus بعيـداً عن الأنثى طلباً للسلامة إلى أن يُـصاب بنوع من القلق. وعندئذ يُقبل في حــياء كأنه دانتي يقتــرب من بياترس، ويتصل بالنســيج الخارجي للأنثى، ويبني لنفسه طريقاً للانسحــاب والخروج، ثمّ يتقدم بحذر، والغالب أنّ الأنثى تلتهــمه في الحال، دون أن تسمــح لهذا المسكين بمعــرفة أي شيء عن لذة الحب.. أمــا إذا سادها مزاج الســفاد، فـإنها تمارس شــعائر الحــياء، فتــتراجع في خفــر مع أنها أكبــر وأقوى من الذكر، وتنزل خــيطاً من نسيج بيتهــا، وترفع خيطاً آخر، على حــين يتبعها الــذكر الهائج، وأخيراً تســتسلم

لقـبضـــة الذكر، وتهيء له وهــم السيطرة اللذيذ، ويبـلغ انفعــالهمــا في هذه المرحلة مبلغ الرومانتـيكية والسمو، فيربت أحدهما على صاحـبه بملامسة Peelers ويفصــحان عن رغبـتهمــا برشاقة، ولا يكاد ينتــهي التسافـد حتى تنقض الأنثى على الذكر، وتلتهمه بـكل ما في الحب الكامل من سخرية. وقد يكون الذكر في بعض الأحيــان يقظاً إلى الحدّ الذي يجعله يهرب من قبـضتها المهلكة، فينزلق متراجعاً على خيطـه ناجياً بحياته العزيزة، ويصبح بعد ذلك فيلسوفاً، حتى ينتابه القلق مرة أخرى... "[6].

إنّ الحب والمـوت، هما من نسيج الـوجود، وإن اقتـراب اكتـمال الحب باعث على إثارة الشــهوة، ويُثـيرها أحـياناً إلى درجـة اشتـهاء قتـل الآخر؛ فالأنثى حين ترى أنّ رغبتها قد أُشبعت، تجد أنّ مهمّة الذكر قد انتهت، بعد أن بذر في جوفها استـمرارية الحياة وخصوبتها. ويرى الذكـر في هذا تحقيقاً لرغباته المـتحفّزة إلى الاكتمــال أو الموت ليسكّن قلقه المتصل، فـيُصرّ على ممــارسة الموت، وهو في قمّـة اللذة. وحينما يفـرّ الذكر من مصيـره، تأخذ غرائزه المتوترة بحثّه على محاولة إشـباع الرغبة في تحقيق الخصوبة، وفي بلوغ الموت. إضافة إلى ذلك، فإن اشــتهاء قتل (الأنت) ينبع من تمازج الحب مع الكراهية، أو الحب مع الموت؛ فالأنا (The Ego) تجد أن معاناتها نابعة من كون (الأنت) سبب شقائها وعذابها في الحب، وهنا تتجلّى نوازعها العدوانية الكامنة في الخلاص من المـثير (الأنت) كي تُسكّن من توترها، ومن عـذابها المتّصلين.

-2-

الحب والموت والفن:

يرى أفلاطون في «المأدبة» أن الحب لا يتخذ موضوعه الجمال ذاته، بل إنجاب الجمال للفوز بالبقاء بعد الموت؛ فطبيعة الفاني أنه ينشد البقاء والخلود، وسبيله إلى ذلك الولادة والتناسل.[7] إنَّ الولادة والتناسل اللذين يضمنان امتداد وجود الذات، أو الخلود يعادلان عند الفنان الأثر الفني الذي يتمخض عن معاناة وتعب ليأخذ مكانه في الحياة. فالحب يُغذي الفن، ويجعل منه وسيلة لإدراك الوجود. " ولا يمكن للمخيلة التي تجترح هذه المعجزة أن تُعاين الحب، لأن الحب في صميم المخيلة، كما الحياة في صميم الجسد؛ ذلك أن الحب في هذه الحال، اندفاع نحو الاكتمال، لا ينطلق من ذات الشاعر التي يعرفها، وإنما من ذات له جديدة جعله الفن إياها، تتخذ مع الحب شكلاً وحياة جديدين "[8]، بشكل تبدو فيه الصلةُ بينهما صلةَ تعاون وتآلف، يتم بموجبها توجيه تجربة الحب.

وقد تكون الخصوبة الطبيعية (النسل) معادلة للخصوبة الفنّية عند الفنان، أو قد تطغى خصوبة الفن عليها، فتعمل على إلغائها في حياته. الحب والفن -كما يقول عباس محمود العقاد- يسعيان معاً إلى وجهة واحدة، ولهذا يشتاق الحب إلى الفن، ويشتاق الفن إلى الحب، ويجور الشغف بالفن أحياناً على غريزة النسل، فلا يهنأ الفنانون بالنسل الموفق السعيد، ولا ينمو حب الجمال في الفنانين إلاّ على حساب الغريزة النوعية[9].

إن الرغبة في الخلود متأصلة لدى الإنسان، وتبدو أبسط صورها في قلقه الدائم على الحياة، وسعيه الحثيث للحفاظ عليها، واشتياقه المتواصل إلى الاتحاد بحياة الآخرين عن طريق الحب الذي يعمل على قهر الانفصال الإنساني، ويعمل على توحّد الفنان مع العالم في عملية الخلق أو النشاط

الإبداعي. وعندما يتأمل الفنان خلاصة تجارب حياته وقد اختزلت في فنه، يجد نفسه حيّاً بها، ويتسامى هذا الشعور، كلما أحس أن هذا الفن يكتسب حيويةً وتماسكاً؛ إذ هو " ليس الحياة كما نعيشها ونحياها، ولكنه -كما يقول وردزورث- الحياة كما تُشاهد خلال لحظات التأمّل وقد خُلقت خلقاً جديداً تحت ظلال قوة ذات فعالية جديدة، تتمثل في عملية التذكّر والتأليف والتكبير وبعث الحياة، وذلك بتنظيمها في نسق حيوي "[10].

وما دامت فترة حياة الإنسان خاضعة للزمن، فإن الزوال والفناء من صميم وجوده، ووجود المنجزات الحياتية التي يبنيها. ومعنى ذلك، أن الحياة في إطارها الكلي، تبدو في نظره " سلسلة من المواقف والومضات المتعاقبة "[11] غير الخاضعة إلى الثبات، على نحو يمكننا من القول: إن الانسياق في هذا الصخب والتوتر، يمثّل لديه نفوراً من ذلك الثبات الذي يُذكرنا بالموت، وبالتالي فإن التوتر والصخب اللذين تعمل غرائز الحياة على إحداثهما فراراً من السكون المطلق (الموت) يوفّران للأنا مناخ ولادة الأثر الفني، ويحفزانها على ربط الفن بالحياة، وربطه بما بعد الحياة (الخلود). وبناء على هذا، يصبح الهبوط الحاد إلى التوازن والسكون هبوطاً بمستوى حياة الفن. فكلّما ازداد اندماج الفنان في الجماعة، واقترب من (النحن) شاعت نسبة الاتزان[12]، وخفت ضوء طاقاته الإبداعية، ذلك أن الفن " سيختفي عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن "[13]. ولعل هذا لا يبتعد عن قول فرويد: "إن لغرائز الحياة كثيراً من الأواصر بإدراكنا الداخلي، تعمل على تكدير صفو الحال، وتؤدي أبداً إلى أنواع من التوتر، نشعر باللذة عند التخلص منها، بينما تبدو غرائز الموت كأنها تعمل دون أن يعترض سبيلها شيء، حتى ليلوح أن مبدأ اللذة في الواقع يعمل لخدمة غرائز الموت "[14]. إن إيروس (The Eros) أو غرائز الحياة، يخضع للموت؛

" لأنّه يريد تصعيد الحياة فوق وضعنا المؤقت المحدود نحن المخلوقات "[15].

ولكي يحافظ إيروس على مبدأ اللذة متوثبا، فإنه يلجأ إلى نفي الارتواء الكامل؛ فالدوافع " المتجهة نحو الارتواء الحر تصطدم بالقلق، والقلق يلتزم بإقامة حماية ضد هذه الدوافع، فيكون على الأفراد أن يدافعوا عن أنفسهم ضد صورة انعتاقهم الغريزي، ضد الارتواء الكامل "[16]. ويفترض هذا الأمر بحثاً سرِّيا عن العائق المناسب للحب، لنفي ذلك الارتواء " ولكن ليس هذا حتى الآن سوى قناع العائق بذاته،أما العائق الأسمى فهو الموت "[17]. ومن ثم، فإن الموت –ولأنه يكشف على وجه الدقة النقاب عن الذات الحقيقية للإنسان– هو في الوقت نفسه تجلّي الحب[18]، وتمام حدِّ الإنسان وكماله. إنّ الحب " الذي يمثّل ثراء الحياة وتدفقها يمثل الموت بمعنى آخر، فنحن إنما نتعاطى الحياة بقدر ما نتعاطى الموت، أو إننا نحقق الموت عندما نحقق الحياة، وهو أمر تفرضه جدلية الوجود، فتجربة العشق التي ترتبط بالولاء للفن تتسم بهذا التغير، وتصبح سلسلة من الوجود والزوال والارتواء والحرمان، وتجعل العاشق الفنان شديد الإحساس بالزمن وكلّما أحس بالزمن أحسّ بالموت "[19].

فالحبُّ هو الحياة التي لا نبلغ فيها هدفاً نتمحور حوله فلا نتجاوزه، بل يبقى في حالة نشاط دائم لكشف المزيد من الإضاءات، والإبقاء على ما نحقق في تجاربنا السابقة بحيث تشكّل لدينا هذه التجارب في لحظة ما زمناً مستعاداً، يواجه تلك الجدلية للوجود. إنّ الفن يوجِّه تجربة الحب، ويجعل علاقة التكافل بينهما تتجه من الفن إلى الحب، فيسعى الفنان في ضوء هذا التوجيه إلى رفض الإشباع في الحب حفاظاً على الفن، ونفي الوصول إلى التوازن، من أجل الغاية ذاتها. وعلى هذا الأساس، فإن هوى

العشق يصحب الفنّ ويشدّ أزره وكأنّه إيقاعه الطبيعي، ومن الجائز أن نقول: إنّ الخصب الجسدي، يرفد هنا خصب الفكر ويشجّعه ويغذّيه[20]؛ لأن الغريزة الجنسية التي تعادل غرائز الحياة، ليست إلاّ أداة تتجسم فيها إرادة الحياة ورغبتها[21]، كما يجسد الفنان رغبته في الحياة الخالدة عن طريق الفن.

وربما كانت هذه الرؤيا الموحّدة بين الحب والموت، هي التي جعلت هوارس ينعت الشاعر بالجنون، حين يستجيب للأصوات التي تناديه من الداخل لطلب حتفه، فيلبي دعوتها دون مبالاة، وكأنه في لحظة من لحظات النشوة، بذر خلود (الأنا) في الحياة بفنه ومضى خلاصاً من إعلاء توتر الذات المتواصل، فلاحت له غرائز الموت عاملة لخدمة غرائز الحياة، وحضناً دافئاً للفرار من الألم والتوتر المتصاعدين على الدوام. يقول هوارس: «فليخوَّل للشعراء أن يلقوا بأيديهم إلى التهلكة، وليكن هذا حقاً من حقوقهم،فإن مَنْ ينقذ رجلاً من الموت على غير إرادته كان هذا هو القتل عينه» [22].

وبهذا التصوّر للفن، فإنَّ الشاعر إنْ فَقَدَ الحبَّ أو أُرغمَ على فقده، يرى أنّ الحياة لا قيمة لها، وأنّ الوجود يبدو أمامه مجرد عناصر متناثرة، يصعب تجميعها في إطار متناسق مع هذا العالم الداخلي.

وسنرى في دراستنا للحب والموت عند بشار بن برد، كيف بدت الحياة في نظره، بعد أن توعّده المهدي بالموت، إنْ قال غزلاً في امرأة. وسنرى أيضاً كيف كانت نظرته للحياة والوجود في ضوء رؤيته للحب والموت والفن،هذه الرؤية التي تلّون كثيراً من شعره بلون يعكس العلاقة الحميمة بين الحياة والموت.

هوامش المدخل العام

1- مشكلة الإنسان. زكريا إبراهيم. مكتبة مصر (الفجالة – مصر)، د. ت، ص71.

2- التركيب اللغوي للأدب. لطفي عبد البديع. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط1، 1971، ص39.

3- الأنا والهو. سيجمند فرويد. ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق (بيروت)، ط3، 1962، ص38.

4- الموت والعبقرية. عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة) ط2، 1962، ص 38.

5- الحب والحضارة. هربرت ماركوز. ترجمة: مطاع صفدي، دار الآداب (بيروت) 1970، ص65.

6- مباهج الفلسفة. ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، 1955، ص 174.

7- انظر: المأدبة. أفلاطون. ترجمة: وليم الميري، مطبعة الاعتماد (القاهرة)، ط1، 1945، ص 76.

8- الشعر والحب والموت. جوزيف صايغ. مج. الأفق الجديد (القدس)، ع23، أيلول 1962، ص 26.

9- انظر: مراجعات في الآداب والفنون. دار الكتاب اللبناني (بيروت)، ط1، 1966، ص 71.

10- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. اليزابيث درو. ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة (بيروت)، 1961، ص 27.

11- الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، إبراهيم سنجلاوي. مكتبة عمان (عمان–الاردن)، ط1، 1985، ص 34.

12- انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. مصطفى سويف. دار المعارف (القاهرة)، 1981، ص 125.

13- ضرورة الفن. ارنست فيشر. ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1985، ص 7.

14- ما فوق مبدأ اللذة. ترجمة: اسحق رمزي، دار المعارف (القاهرة)، د. ت، ص 106.

15- الحب والغرب. دنيس دو روجمون. ترجمة: عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1972، ص 398.

16- الحب والحضارة. هربرت ماركوز. ص 104.

17- الحب والغرب. روجمون. ص 64.

18- انظر: الموت في الفكر الغربي. جاك شورون. ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، 1984، ص 198.

19- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 35.

20- انظر: مدرسة الآلهات. آتيين جلسون. ترجمة: عادل العوا. الشركة العربية (دمشق)، 1965، ص 230.

21- انظر: ما فوق مبدأ اللذة. سيغمند فرويد. ص 86.

22- فن الشعر. ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة (القاهرة)، 1970، ص 142.



الفصل الأول

بشار ورؤيته للوجود

الفصل الأول

بشار ورؤيته للوجود

-1-

الموقف الفكري العام:

تحدثنا الأخبار أن بشاراً وُلد على الرق، فقد كان أبوه مولى لامرأة المهلّب بن أبي صفرة، أو كان مولى لأم الظباء السدوسية، وقد وُلد بشار مكفوفاً فاعتقته[1]، وأنّ والده كان يعمل طياناً، وأن أخويه كانا يعملان قصابين[2]. وكان بشار " ضخماً، عظيم الخلق والوجه، مجدوراً، طويلاً، جاحظ المقلتين قد تغشاهما لحم أحمر، فكان أقبح الناس عمى، وأفظعه منظرا "[3].

وبصياغة أخرى: إنّ بشاراً عانى في طفولته من الرق، وأثّر هذا في نفسه تأثيراً عظيماً، كما أن فقره وقبحه قد أثرا في نفسه وتركا ندوباً وشروخاً لأعمى. ولعل هذه الأمور مجتمعة، هي التي حفزته إلى البحث عن وسيلة مناسبة، يأخذ من خلالها مكانه في المجتمع، وقد وجد هذه الوسيلة متحققة في الشعر، وعلى الأخص في الهجاء. فكان يقول لأبيه حينما يتعرض للناس، ويشكونه إليه: " يا أبتِ إن هذا الذي يشكونه مني إليك قول الشعر، وإني إن ألمت عليه أغنيتك وسائر أهلي "[4] وكان يقول أيضاً: " هجوت جريراً فأعرض عني واستصغرني، ولو أجابني لكنت أشعر

الناس "[5]. ولم يكن باعثه على الهجاء أنه يطوي أضالعه على حقد كامن يلتهب في صدره، أو أنه كان يرى في سيرة المهجوّين ما يستحق الزراية والتشهير، أو ما يدعوه إلى التقويم، وإنما كان رجلاً أحب أن يكون له مال وشأن ومقام، ولم يكن له من الأدوات غير الشّعر[6]. وكأنه رأى فيما وصل إليه من منزلة شعرية عظيمة فرصته لتحدّي الآخرين، فولّدت هذه المنزلة في نفسه اعتداداً مسرفاً، هو نوع من الاعتداد المقيت، ولعله صدى أو انعكاس لما كان يعانيه من اضطراب في نفسيته، وبسبب معاملة المجتمع له، أو لعله انتقام للذات بسبب ما لحق بها من جور واضطهاد[7].

ومع أن بشاراً يرى في الهجاء إثباتاً لوجوده في المجتمع، ورفعاً من شأن (الأنا) في الحياة، فإن الهجاء يمثل في الوقت نفسه هدماً للحياة بما يخلق حولها من نقمة الناس وسخطهم، فيظهر المجتمع كأنه يتربص بالذات رغبةً في إنهاء وجودها، خلاصاً من معارضتها للقيود التي يتشبث بها هذا المجتمع. والذي يبدو أن بشاراً قد حاول الانخراط في بني عقيل، رغبة منه في تثبيت دعائم حياته بينهم ففخر بانتمائه إليهم، وبانتمائه إلى بني عامر، ولم يكن هذا الفخر تلوناً في الولاء –كما ذهب الأصفهاني–[8] ذلك أن هاتين القبيلتين من قيس عيلان.[9]

لكن محاولاته تلك، كانت تصطدم بتذكير الناس له بمولويته، وعماه، وقبحه، فيضيق صدره ويبدو ثائراً على فكرة الولاء للعرب، وساخراً منها. يقول[10]:

أصبحتَ مولى ذي الجلال، وبعضُهم
مَولَى العُرَيب فجُدْ بفَضلك وافْخَرِ
مولاكَ أكْرَمُ من تميم كُلِّها
أهلِ الفَعَالِ ومن قُرَيش المَشْعَرِ

فارجِعْ إلى مَوْلاكَ غيْرَ مُدَافَع
سبحان مولاك الأجلُّ الأكبَرِ

ونجده يلجأ إلى الإعلاء من شأن الفرس، والفخر بالانتماء إليهم، مما شجَّع على القول: إنه "شديد الشغب والتعصب للعجم"[11]، وشجع الرواة أيضاً على وضع سلسلة طويلة من الأسماء الأعجمية لأجداده[12]. ومن ذلك الفخر قوله[13]:

جدي الَّذي أسْمُو بِهِ
كِسَّرى وساسانُ أبي
وقَيْصرٌ خَالي إذا
عَدَدْتُ يُوْماً نَسَبي

إن تذكير الناس الذات بعوامل نقصها، ينتمي إلى محاولة سلب هذه الذات فاعليتها في الحياة، وقدرتها على ممارسة تلك الفاعلية، كما يمارسها العرب الأسوياء. فهي إذن دعوة إلى الموت، وعلى الذات أن ترفع هذه الدعوة بالاندفاع إلى الحياة مستندة إلى دعائم تمكّنها من الثورة على تلك الدعوة، فيأخذ الشاعر يتغنى بمجد أصوله الفارسية، ويُسبغ على ذاته ما ينفي عجزها وعدم اقتدارها على التماس العوِض.

وربما ولَّد فيه، الأمر ذاته، مزيداً من "التعالي والجرأة في طرح آرائه المخالفة للعرف، ونظم أشعار المجون والتهتك، والدعوة إلى ترك الولاء، وإنصاف الموالي"[14]، وكأنه يثأر لهذه الأحاسيس بالضعة من العرب، فهو كاره لهم، حاقد عليهم، محمول على مهاجمتهم،والنيل منهم[15]، والإسراف في السخرية من تقاليدهم الاجتماعية وعقائدهم.

وقد أولى معظم النقاد والدارسين المحدثين أثر العمى أهمية كبرى في دراسة شخصية بشار وشعره؛ فرأوا أن إصابته بهذه الآفة كانت مظهراً ليأسه وثورته[16]، وأن سلوكه قد حددته عقدة العمى[17]، فصار مرهف الإحساس متوتر الأعصاب، يعتقد أن كل حادث من حوادث الأيام موجه الى آفته[18] . ورأوا أن ردود فعله من هذه الناحية أيضاً، هي امتداد للتظاهر بإنكار العجز وعدم الاستسلام للضعف، والتماس العوض في القوة المعنوية وفي السخرية من المجتمع والناس، وفي محاولة الوقوف بقدم ثابتة أمام تحديات القدر ومعوقاته[19]، ومحاولة تغطيتها بحذق وكفاءة... حتى يتجاوز غمز النقاد واتهامه بالقصور المنسوب إلى عجزه عن وصف المرئيات وصفاً دقيقاً ومستقصيا[20].

وقد تكون –نتيجة لهذه الآراء مجتمعة– ملامح بارزة في شخصية بشار وسلوكه، لكن ما يؤخذ على كثير منها، محاولة جعل العمى قطب الرحى الذي تدور حوله شخصية بشار إنساناً وفناناً، حتى أن أحدهم رأى أن بشاراً مبدع فنان فيما يقوله كلّه من شعر صادر من منطلق آفته، وهو في الوقت نفسه دون مستوى عامة الشعراء، إذا ما دس أنفه في شؤون المبصرين[21].

والحقيقة، أن شعر بشار، لا يمكن أن يُفهم، ما دمنا نظن أنه يعكس ظروف صاحبه العضوية. وإن معالم التفكير الرمزي تضيع من أيدينا، إذا أصررنا على أن شعره ينتج عن فقد بصره كما تصدر النتيجة عن السبب[22]. خاصة أن الشاعر كان يعلل النفس بما غرس العمى بذاته، بحيث يصعب القول: إنه يمثّل عقدة حادة بمعزل عن المؤثرات الأخرى التي أشرت إلى بعضها. يقول الشاعر:[23]

عميتُ جَنِيناً والذكاءُ من العَمَى

فجئتُ عجيبَ الظنِّ للعِلم معقلا

وغاض ضياءُ العـيـن للقـلب فاغـتـدى
بقلـب اذا ما ضيّـع النـاس حصّـلا
وشـعرٍ كَنـورِ الرّوض لاءمتُ بـيـنهُ
بقـولٍ إذا ما أحـزن الشعـرُ أسـهـلا

فالشاعر يقر بوجـود عامل نقص في الذات (العمى)، لكن هذا العامل لا يعني موت الحـياة، واسـتسلامـها للضعف، وإنمـا يدفع إلى إثبات حـضور الذات المتمـيز في الحياة. إن العمـى لم يكن سوى حافز إلى انبثـاق مجالات أخرى تعمـق إدراكه للحياة ولفـاعليتها؛ فقـد زاد من حدة البصيـرة الداخلية (الذكاء)، وزاد الاقتـدار على الشعر. والعمى -كما يؤكـد في موضع آخر- لا يشكل عاراً تحمله الذات، ما دامت تحافظ على مروءتها. يقول[24]:

وعَيَّرنـي الأعـداءُ والعـيبُ فـيهـمُ
وليـس بعـارٍ أن يُـقـال ضـريرُ
إذا أبـصر المـرءُ المـروءَة والـتـقى
فإنَّ عمـى العـيـنين ليـس يضيـرُ
رأيتُ العـمى أجـراً وذُخراً وعصمةً
وإني إلى تلـك الثـلاث فـقـيـرُ

الإحسـاس الذي يُذكيـه "الأعداء" بتـذكيره بضـعفـه ونقصـه، يمثّل حـضوراً للمـوت الذي يزحف إلى الذات مـحاولاً سلب اعـتـدادها بالحيـاة، وتعطيل إقبـالها على التـحدّي، فيـجابه هذا الحضـور بإبراز عوامل الحـياة القـويمة التي يجـدر أن تمتلكهـا الذات كالمـروءة والتقى. ولكي يخـفف من هجومهم على الحياة يلجأ إلى إقناعهم أن العمى أجر وذخر وعصمة.

كانت طبيعة حياة بشار تعجُّ بالتقلُّب والاضطراب في علاقاته مع المجتمع، وفي صلته بالظروف السياسية في عصره. فقد شهد انتقال السلطة من أيدي الأمويين إلى العباسيِّين، وما تبع ذلك من تقلقل في جسم الدولة، ومن ثورات مختلفة كان يعمل العباسيون على إخمادها، مستغلين في ذلك جهود الموالي الذين كانوا يشعرون بالضعة أثناء حكم الأمويين، وعدم المساواة مع العرب[25].

وفي ظل هذه الظروف، نجد بشاراً يُنشد قصيدة ميمية في تأييد ثورة إبراهيم بن عبد الله بن الحسن على المنصور، ويحرض فيها الناس عليه[26]. وحينما فشلت الثورة نجد بشاراً يغيِّر في القصيدة، ويوهم الناس أنه قالها في ذمِّ أبي مسلم الخراساني.

إن قصيدته الميمية لا تعكس لنا موقفاً سياسياً بقدر ما تعكس انتهازية بشار وسوء تقديره للأمور، فقد تصور أن الثورة ناجحة لا محالة، وأن سلطان المنصور يوشك على الزوال[27]. وبذلك يكون بشار " قد سار على نهج واحد في تعامله مع القوى السياسية الكبرى في عصره،فأيد القوة الغالبة، وهاجم الحزب الضعيف المغلوب، إنه مع القوي دائماً لأنه لم يخلص لمذهب سياسي معين ينحاز به إلى طرف من الأطراف المتصارعة حول الخلافة "[28].

لقد تصور بشار أن الحياة الطيبة لا تكون إلاّ للفاتك، وعليه أن يسير في ركب الأقوى، كي يحافظ على وجود الذات ضمن تلك الحياة؛ فقدَّم نفسه إلى العباسيين داعيةً من دعاتهم، داعية لا يعتنق مذهب العباسيين عقيدةً سياسية ودينية، ترى حقَّ العمِّ قبل أولاد العم الطامحين في وراثة الخلافة

بقدر ما كان داعية يقدم خدمة إعلامية بمقابل مادي[29]. ولجأ إلى الحطِّ من شأن الأمويين لتأكيد الفكرة ذاتها (السير في ركب الأقوى) فهجا أهمَّ مَنْ مدح في الخلافة الأموية (مروان بن محمد).[30] ولجأ إلى تأكيد انتسابه إلى الموالي ليُثبت دعائمه في ظل العباسيين[31]:

نفسي الفداء لأهل البيت إنّ لهمْ
عهدَ النبي وَسَمْتَ القائم الهادي
لم يحكموا في مواليهم وقد ملكوا
حكم المُحلّ ولا حكم ابنه العادي[32]
لكن ولونا بإنصاف ومَعْدَلَة
حتى هجدنا وكنا غيرَ هُجَّادِ

فالشاعر يضم صوته إلى الموالي، وكأنه يتحدث بلسانهم مشيدا بحُسن معاملة العباسيين الذين منحوهم الحرية، وعاملوهم بالإنصاف والعدل. وذلك على النقيض من معاملة الأمويين التي أوقعت بهم العنت، وقامت على التحكم في تصرفاتهم.

ولا شك في أن ميل بشار إلى الجدل الذي جسَّده بشكل جلي ومختصر بقوله: "دُعيت أخا عقل لتبحث بالعقل"[33] قد وجد في المعتزلة تربة خصبة لإشباعه، غير أن بشارا لم يلبث معهم طويلا، إذ انقلب عليهم إثر خلاف يتعلّق بتكفير المعتزلة للخوارج، فهجا زعيمهم واصل بن عطاء، مما جعل واصلاً يصفه بالإلحاد ويطالب بقتله[34]. ومهما يكن من أمر، فقد شجعت طبيعة بشار التي تنزع إلى التقلّب، والجدل، والسخرية،والحدة في المزاج، والشك، .. إلى القول: إنه يدين بدين الخوارج[35]، وإنه ثنوي[36]، وإنه ينتمي إلى الفرقة الكاملية[37]، فـتهم بالرجعة، وتكفير جميع الأمة، وتصويب

رأي إبليس في تقديم النار على الطين، ونسبت[38] إليه الأبيات الآتية[39]:

الأرضُ مظلمةٌ والنّارُ مُشرقةٌ
والنّارُ معبودة مذْ كانت النّار

وقوله[40]:

إبليسُ خيرٌ من أبيكُمْ آدمُ
فَتَنَبَّهوا يا معشَر الفُجّار
النار عنصره وآدم طينة
والطينُ لا يسمو سمّو النّارِ

يقول محمد زكي العشماوي: "وما نظن أنّ هذه الأبيات التي قالها في إبليس وآدم وفي الطين والنار، يمكن أن تشكّل مذهبا عقديا أو فكراً دينيا مناهضا، وإنما هي في نظرنا امتداد لموقفه المتبّرم أو الساخط، وتعبير عن موقفه الداعي إلى الرفض والتشكك والسخرية من التقاليد تارة، ومن العقائد والسلطة تارة أخرى، ثم مذهبه في التحرر الأخلاقي الجنسي. ونعتقد أنّ هذا هو الذي ولّد المعركة ضده، وجعل رجال الحديث والفقه يحاربونه ويحرّضون على قتله"[41].

ومن جراء شعور بشار بالنقص في مجتمع لا يكف عن تذكيره به، ونتيجة لضيقه بالناس وتبرمه بهم، واتصاله بأفكار المعتزلة وغيرها من الفلسفات المختلفة التي أدخلت الشكوك إلى نفسه، فقد اندفع إلى اللهو ومتطلبات الجسد، علّه يتخفف من تناقض الواقع مع تطلعات الذات، وأبقى لنفسه الحرية في اختيار الأشياء، منساقاً في وعي الذات لهذا الوجود، وهو يتخبّط في ظلال الشك والحيرة. يقول أبو الفرج الأصفهاني: "كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام: عمرو بن عبيد، وواصل بن عطاء، وبشار الأعمى،

وصالح بن عبد القدوس، وعبد الكريم بن أبي العوجاء، ورجل من الأزد... فكانوا يجتمعون في منزل الأزدي ويختصمون عنده. فأمّا عمرو وواصل فصارا إلى الاعتزال. وأما عبد الكريم وصالح فصححا التوبة، وأما بشار فبقي متحيّرا مخلطا.. "[42].

وهو موقف في غاية الصعوبة والتعقيد، إنه موقف الإنسان حين يجد نفسه فجأة وقد تجرد من كلّ قيمة، ومن كل رابطة حميمة تربطه بالحياة أو الناس، إنّ الإنسان في هذه الحالة لا يكون أمامه إلاّ اختياره الذاتي المحض النابع من موقف حر يختاره، ولعل الصعوبة الحقيقية في هذا النوع من الحرية ليست في هدم كلّ شيء، وإنكار كل شيء والاستسلام لليأس والاستهتار؛ وإنما الصعوبة هي في قدرة الإنسان على استغلال هذه الحرية الشخصية في التغلب على هذا الوجود الأحمق الميئوس منه، وانتشال النفس من هوّة القنوط إلى الأمل[43]. لقد كان بشار يقول في الزمن الذي يعيش فيه: " لقد عشت في زمان وأدركت أقواما لو احتفلت الدنيا ما تجملت إلاّ بهم، وإني لفي زمان ما أرى عاقلاً حصيفا، ولا فاتكاً طريفا، ولا ناسكاً عفيفا، ولا جواداً شريفا، ولا خادماً نظيفا، ولا جليساً ظريفا، ولا من يساوي على الخبرة رغيفا[44] ". فلا يُستغرب أن يكون من أشد الناس تبرماً بالناس، كما استنتج الأصمعي من قوله: " الحمد لله الذي ذهب ببصري، فقيل له: ولم يا أبا معاذ؟ قال: لئلا أرى مَن أبغض "[45].

وهذه المواقف التشاؤمية في غاية الأهمية، إذا لم نحصرها بشرنقة العمى حسب؛ ذلك أن التشاؤم أو التبرُّم ليس يعني دائماً التقوقع حول البقعة السوداوية من الحياة، فالموقف الذي غلب على تصرفات الشاعر كان الإقبال على الحياة بأوسع أبوابها، للاستمتاع بما تجود به من لذات، " وفي هذا الموقف نجد المتشائمين لا يتعلّقون إلاّ بما يلذ، وكأنهم يقولون لأنفسهم:

طالما أن الحياة باطلة فلنستمتع بها قبل أن نمرض ونموت. فهم لا يتناولون الحياة كشيء يستحق الاحترام والتقدير، بل كشيء يستحق الامتهان والنهب، فإقبالهم على الحياة ليس إقبال المحب بل إقبال المنتقم "[46]. إن هذا الإقبال على اللذة بهذه الحدة يستنفد طاقات الإنسان، ويجعل انتقامه من الحياة بالترامي إلى اللذة انتقاماً من وجود الذات نفسها، وتراميها إلى الموت، إضافة إلى أن هذا التوجه قد خلق صراعاً مع الجماعة وسلطتها، فبدت ممارسة الذات للحياة هي ممارسة للموت في الوقت ذاته؛ فقد كان سوار بن عبد الله ومالك بن دينار يقولان: "ما شيء أدعى لأهل هذه المدينة من أشعار هذا الأعمى "[47]، وكان واصل بن عطاء يقول أيضا: "إنّ من أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد "[48]، لكن هذه المواقف وغيرها، لم تثنه عن المضيّ في رؤيته للحياة والوجود والفن، إلى أن قتله المهدي بتهمة الزندقة[49].

ولعل الشاعر كان يدرك أن شهوة الحياة بهذه الحدة والكثافة، ومحاولة التصدِّي لما يُعيق اندفاعها، ستودي به إلى هدم الحياة، لكنه كان يعلل اندفاعه إليها بأنّه أمر فوق إرادته[50]:

خلقت على ما فيّ غيرَ مُخيَّر
هوايَ، ولو خُيِّرتُ كنتُ المُهذَّبا

أريدُ فلا أعطى، وأُعطى ولم أُردْ
ويَقْصر علمي أن أنالَ المُغَيَّبا

وأُصرَفُ عن قصدي وعلمي ثاقبٌ
فأرجعُ ما أعتبتُ إلاّ التعجُّبا

خَطَبْتُ على ظهر الزمان لعلَّه
يُساعفني يوماً وإنْ كانَ أنكبا

لعمري لقـــد غالبتُ نفســي على الهوى

لتَسلـى، فكـــانت شهـــوةُ النفس أغلَبا

ومـــن عجـب الأيام أنَّ اجـتـــنـابَـها

رشادٌ، وإنــي لا أُطيـــــــــقُ التَّجنُّـبا

يكشف الشــاعر عن الصــراع القائم داخل الذات بين حـرية (الأنا) في الاندفاع إلى الشـهـوة، وبين قيود الجماعـة، والارعواء عن قيمهـا وتقاليدها. وهو يدرك أن الالتزام بتلك القيـود واجتناب دوائر الأيام رشاد، ولكن (الأنا) المتحفّزة إلى التقلّب والبحث المـتواصل عن أسرار الحياة وشهواتها، ترفض الكفَّ عن ذلك التـحـفُّز، ولا تـطيق تجنبـه. إن الارعواء يعـادل المـوت لتلك الشهوة، والترامي إليها يعادل الترامي إلى الحـياة لإثبات وجوده فيها؛ وبهذا يندفع إلى الحيـاة في سياق الـموت الذي يلوح مندغمـاً مع غضب الجمـاعة، ومع إتلاف الذات في اللذة.

ونلمس من الأبـيـات الســابقـة، أن الإشـكاليـة القـائمـــة بين (الأنا) والجـماعة، هي إشـكالية إيمـان الشاعـر بطبيـعة الوجـود، وهشاشة بـقاء الإنســان وسط الزمن الأنكب الذي يفـرض عليه الـرعب والخوف من جـراء تقلُّباته، وغـموض مصير الإنســان في مستقـبله؛ فيأخذ الانسـياق مع تيار شـهوة الـنفس، والتعبيـر عن هذه الشـهوة بالفن دفعـا لهذا الرعب، وتعمـيقاً لقدرة الذات على اختيار موقفهـا بمحض إرادتها على الرغم من تأكيد جبرية هذا التوجه عليها.

-2-

الفن والحياة:

إذا كان الشعر وسيلة لإدراك الوجود... فإن ذلك يستتبع بالضرورة القول: ليس ثمة حد فاصل بين الوجود والشعر. أو بعبارة أخرى: الشاعر هو الذي يعبر عما هو موجود، حينما يتحد هذا الموجود عن طريق التجربة بوجود الشاعر.[51] وكلّما ازدادت قدرات الذات على تفهُّم الحياة، واستيعاب مجرياتها ازدادت قابليتها على فهم الفن، وعلى فتح روافد جديدة على الساحة الشعرية. وقد قيل لبشار: "بمَ فقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك، في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلفها، ولا والله ما ملك قيادي قطّ الإعجاب بشيء مما آتي به "[52]. لقد فطن بشار في قوله السابق إلى حقيقة هامة تتصل بفهمه للشعر في تلك المرحلة «فليس كافياً للشاعر أن يصدر عن طبع، فالطبع وحده لا يتضمن قيمة فنية، وليس التعبير الشعري هو هدفه بل كيفية التعبير، أي قدرة الشاعر على أن يطرح من خلال شعره فناً جديدا، ودنيا من الإبداع مختلفة عن دنيا غيره، فالشعر ليس عاطفة تجيش بها النفس، بل هو إخضاع التجربة العاطفية للفن وللشكل الجمالي القادر على تحقيق الأصالة الفنية، ومن هنا كان الشعر عند بشار هو البحث المستمر عما هو جديد»[53].

ولعل "إحساس الفنان بعدم الرضى عن نتاجاته الفنية يتأتى له نتيجة شعوره بالخوف من أن ما تمَّ له إنتاجه لا يضمن له الخلود، ومن ثم فإنه يُقبل على إنتاج فني جديد علَّه يضمن له الخلود المنشود"[54]. وفي ضوء

هذه الفكرة يمكن فهم قول بشار: "ولا والله ما ملك قيادي قط الإعجاب بشيء مما آتي به». فالفن كالحياة تماماً، لا نتوقف فيها عند هدف نبلغه، بل إن سر خصوبتها هو قدرة الفنان على إبقاء ذاته ظامئة حتى تصل إلى اكتمال نمو الحياة (الموت)، حيث يتابع الفن عندئذ امتداد وجود هذه الذات.

لقد نشأ بشار مع الفن، إذ قال الشعر "ولم يبلغ عشر سنين، ثم بلغ الحلم وهو مخشي معرة لسانه"[55] في مجتمع كان يحسب للشعر حساباً كبيرا، ويخاف الشعراء وهجاءهم المقذع. وفي هذه النشأة امتزج الفن بوجود الذات؛ لأنه نما نموها، وواكب مسيرة حياتها، فتفهَّمته كما تتفهم الحياة، واستغرقت في شهوة حبه كما تستغرق في شهوات الحياة؛ فبدا كثير من شعره عند القراءة الأولى مليئاً بالتفاوت المدهش والمفارقات، وهي "ليست مفارقات مقصودة ومدروسة لفنان نظم الشعر على هون، هادئ النفس، بل مؤثرات مزاج حاد غير منتظم"[56]. وكأن الشعر صورة عن تقلُّب الشاعر وحدَّة مزاجه، واضطرابه. وهي الصورة التي وجدناها في طبيعة حياته جليّة، إذ كانت غزارة إنتاجه إفرازا طبيعيّا لنشوء الفن منذ الطفولة متوحدا مع الحياة. فقد قال بعضهم: "إن أكثر الناس شعراً في الجاهلية والإسلام ثلاثة: بشار وأبو العتاهية والسيّد الحميري فإنه لا يُعلم أن أحداً قدر على تحصيل شعر أحد منهم أجمع"[57]، وأشار ابن النديم إلى أن شعر بشار لم يجتمع لأحد، ولا احتوى عليه ديوان[58]، ونجد بشاراً نفسه يقول: "أنا أشعر الناس؛ لأن لي اثني عشر ألف قصيدة، فلو اختير من كل قصيدة بيت لاستندر، ومنْ ندرت له اثنا عشر ألف بيت فهو أشعر الناس"[59].

ومن أجل هذا التوحد، وهذه المواكبة لحياة الذات، أصبح الفن حياة بشار التي لا يقبل أن يشاركه فيها أحد، والتي يحقق فيها ذاته وفق رؤيته للحياة، فرفض أن يكون له شيطان شعر، كما كان يفعل بعض الشعراء قبله،

وأصر أن يكون متفرِّدا:[60]

دعـــانـي شِنقـــناق إلى خلـــف َبكرة
فقلــــتُ اترُكنِّـــي فـــالتفـــرُّدُ أحـمـدُ

فالفن عنده يحتاج إلى حريته هو فناناً، يرى فيه حـياته المتدفقة كتيار الحيـاة الذي لا يُقيِّد؛ وهو بهذا ليس حـالة اقتدار يستـدعيها الشـاعر، بل هو الحياة في حضورها الدائم، المتمكّن في الذات.

وتصدى بشـار لكل مَنْ حاول النيل مـن فنه، أو الوصول إلى ممـلكته الشـعرية؛ لأن هذا يمـثّل تهديداً لحـياة (الأنا) ذاتهـا، ورغبـتهـا في الخلود المنشود. فقد هجـا سيبويه الذي عاب عليه بعض الاستـخدامات اللغوية[61]، وتشدد في موقفه من سَلْم الخاسر الذي نسج بيته:

مَـــــنْ راقبَ النـــاسَ مـــاتَ غمـــاً
وفـــازَ بـــاللـــذةِ الـجـســـــــور

على منوال بيت بشار:

َمنْ راقبَ الناسَ لم يظفـــــرْ بحاجـــته
وفازَ بالطيـــبَــــات الفاتـــكُ اللهـــــج

فقال بشار له: "أفتأخذ معـانيَّ التي عنيت بها، وتعبت في استنباطها، فتكســوها ألفاظاً أخفّ من ألفاظي حـتى يُروى ما تقول، ويذهب شـعري! لا أرضى عنك أبدا "[62]. إن الذي يعني الشـاعـر في هـذه المـسـألة هو الخلود الشعري، وكيفية ضمان بقـاء الشعر، وليس الأمر مجرد موقف شخصي من شاعر أو لغوي.

وربما كان هجاؤه للأعرابي في مجلس مجزأة بن ثور السدوسي[63]، وهجاؤه لخلف بن أبي عمر[64]، نابعين من الدفاع عن حياة الفن، أو عن حياة (الأنا) وإثبات اقتدارها على الشعر، كما أثبت اقتداره على مواجهة الحياة بتحد، وتأكيده أنّ كونه مولى لا ينتقص من ذلك الاقتدار؛ فالأعرابي يقول: "ما للموالي وللشعر" وخلف يُذكِّره بأنه مولى إثر خلاف بينهما في قوله "إنّ ذلك النجاح في التبكير". هذه المواقف تمثل محاولة لسلب الذات دعامة اعتدادها بذاتها، ومحاولة لتقويض تنامي إحساسها بالتفوق والتحدي، مما يدفعها إلى العدوانية (الهجاء) لسلب هؤلاء مظاهر الفضيلة والفخر.

وقد كان على بشار –كي يبلغ المكانة التي قال فيها أحدهم: "عهدي بالبصرة وليس فيها غزل، ولا غزلة إلاّ ويروي من شعر بشار، ولا نائحة ولا مغنِّية إلاّ تتكسَّب به، ولا ذو شرف إلاّ وهو يهابه، ويخاف معرة لسانه"–[65] أن يتمادى في مواقفه تجاه الناس، وأن يتعمق فهم العملية الإبداعية، حتى يكون قادراً على الوصول إلى قلوب الناس، وإلى إعجاب نقاد عصره. وكان عليه أيضاً، أن يجد على الساحة الشعرية شاعراً يجابه التحدّي بمثله، فيتناقل الناس شعرهما، كما كانت تتناقل نقائض جرير والفرزدق، وهي تلك الرغبة التي ألحَّت عليه للتعرّض لجرير، وهو في حداثة سنه، لكنه فشل في ذلك وكان يقول: "هجوت جريرا فأعرض عني، واستصغرني، ولو أجابني لكنت أشعر الناس[66]". لقد وجد بشارٌ في حماد عجرد خصماً له، وتصور "أن الشهرة التي حازها شعراء النقائض، وإعجاب الناس بشعرهم، جاءهم من بعض الفحش الذي سجلوه في قصائدهم، فبالغ بشار، وكان مستعداً نفسياً لهذه المبالغة بسبب.. رغبته في تحدي الناس والمجتمع ورفضه لقيمه وأخلاقه[67]". وهكذا، نجد بشاراً ينهج نهجهما في تكثير المعاني في الهجاء[68]، ونجد رجلاً "من أهل البصرة يدخل بين حماد

وبشـار على اتـفاق مـنهمـا ورضى بـأن ينقل إلى كلّ واحـد منهـمـا وعنه الشعر "[69] مما يؤكّد لنا أن بشارًا لا يبتـغي من إحياء تلك النقائض سوى أن يبلغ أوجاً كـبيراً في الشـعر والشـهرة. وفي حقـيقة الأمـر، أخطأ بشار في انتقاء حمـاد عجرد من بين الشعراء لتمثـيل هذا الدور، وهو المتهم في دينه، الذي سعى إلى توريط بشار معه، في إشـاعة اتهامه بالثنوية بين الناس[70]، وما كان ينبـغي له -كما يقول الجـاحظ- أن "يناظر حمادا من جهـة الشعر، وما يتعلق بالشعر؛ لأن حمـاداً في الحضيض، وبشاراً مع العيوق، وليس في الأرض مـولد قـروي يُعد شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه[71]".

فالشاعـر تصور أن هجاءه لحماد هو إعـلاء من شأن الذات ومن شأن الفن، كـما أعلت النقـائض من شأن جـرير والفـرزدق. فارتفـاع منزلة الفن يعني ارتفاع منزلة الـحياة، وتصعـيد حدة الشـعور بوجود الذات وتفوقـها، لكن هذا التصعيد كان يعني في الوقـت ذاته هدماً للحياة بما يخلق من صراع مع رجـال الدين والسلطة؛ وذلك بسـبب تصوير العـلاقـات المكشوفـة في الشعر، ونتـيجة لاتصاله بحـماد عجرد الذي كان "خليـعاً ماجناً متـهماً في دينه مرمياً بالزندقة[72]".

لقـد أصبح لتـمكّن الفن من ذات بشـار أثر واضح في سلوكـه، وشكه وتناقضه، واستهتاره، فأبـقى لنفسه الحرية في الحياة، وأعلى من شأن الفن لكونه معـادلاً لحياة (الأنا). فـحين سمع جـارية تغني أبياتا من شعـره قال "هذا والله... أحسن من سـورة الحشر[73]". وفي موقف آخر مـماثل، نجده يقول: "هذا والله أحسن من فُلْجٍ يوم القيامة[74]".

كان على سلطة الجـماعة مـمثلة بالخليفـة المهدي أن تحـدَّ من اندفاع (الأنا) بهذه السـبيل، وأن تكبت جمـاح هذه الشهوة وهذا التحـدي الذي يبدو

جلياً في شعره، فحين سمعه المهدي يقول:

لا يؤيسنـــك مـــــــن مُخـــبَّـــأة
قول تغـــلـظـه وإنْ جـــــــــــرحـــا
عســـر النســــــاء إلـــى ميــــاسرة
والصـعـبُ يمكـــــــن بعــدما جمـحا

قال له: "أتحض الناس على الفجور وتقذف المحصنات المخبآت! والله لئن قلت بعد هذا بيتاً واحداً في نسيب لآتينَّ على روحك[75]". ومن الواضح أن المهدي ينهاه عن النسيب، وليس عن الشعر بشكل عام، وأن النهي لم يوجَّه إلى سلوكه تجاه المرأة، بل إلى شعره في المرأة. وما دام الفن بصورته المتكاملة يمثل وجود الشاعر، فإن على (الأنا) أن تزيل هذا الكبت عن وجودها بالنزوع إلى الذاكرة لاسترداد الماضي. يشكّل هذا النزوع رفضاً رمزيا للفناء الذي يهدد شهوة الحياة (إيروس)، تلك الشهوة المندغمة بشغف الفن. وفي الوقت ذاته، فإن استرداد الماضي يختلط بحاجة الذات لاسترداد حريتها وإشراق حياتها في ظل الشباب واللذة غير المقيدة. يقول هربرت ماركوز: "وابتداء من أسطورة (أورافيه) إلى رواية (بروست) ارتبطت السعادة والحرية بفكرة الانتصار ثانية على الزمن: أي الزمن المسترد، فالذاكرة تنزع من النسيان الزمن الضائع الذي كان زمن الارتواء والتسكين وإن إيروس المتغلغل داخل الشعور، إنما تحرضه الذكرى ويقاوم معها نظام التنازل، إنه يستخدم الذاكرة في سعيه للانتصار على الزمن في عالم يسيطر عليه الزمن، ولكن ما دام الزمن يحتفظ بسلطانه على إيروس، فإن السعادة إنما تنتمي إلى الماضي في جوهرها... وإن الزمن ليفقد سلطانه عندما تسترد الماضي ثانية. وبالرغم من ذلك فإن هزيمة الزمن هذه، إنْ هي إلا هزيمة فنية زائفة، فليست الذكرى سلاماً واقعياً ما دامت لا

تترجم بفعل تاريخي، حينئذ يغدو الصراع ضد الزمن مرحلة حاسمة في الصراع ضد التسلط[76]".

ولعل ما يقوله ماركوز يمكن أنْ ينطبق على بشار؛ فقد وجد في الماضي، زمن الحرية واللذة، حياة يستردها وسط الكبت (الحاضر) الذي يذكره بالموت، واستطاع أن يجد حيلة ينفذ من خلالها إلى الاحتفاظ بذكر شهواته في المرأة؛ فيذكر ما يمكن فعله دون نهي الخليفة. وقد أطلق عمر فروخ على هذه الحيلة اسم «الغزل المورّى»[77]. ومن هذا الغزل قوله[78]:

ولولا أميرُ المؤمنين مُحمدٌ
لَقَبلْتُ فاها أو جعلتُ بها فِطْري
لَعَمري لقد أوقرتُ نفسي خطيئةً
فما أنا بالمزدادِ وقراً على وقْرِ

فوجود أمير المؤمنين هو الذي يحول دون إرواء شهوته من المحبوبة. وعلى الرغم من أن هذه الحيلولة يمكن أن تُرد إلى وقار الذات، فإنها لا تمثل للشاعر أي نوع من الوقار؛ لأن النهي يمثل كبت الحياة، والانضواء تحت قيود المجتمع وتقاليده التي تطالب بالحد من اندفاع (الأنا).

ويمكن القول: إن استرداد الماضي والغزل المورى، لم يحلاً للشاعر مشكلته إزاء الكبت، ذلك أنهما لم يُترجما على صعيد الواقع، أو في ظل حرية الذات في التعبير الفني، فيبدو الشاعر بهذا راضخاً لسلطة الموت المعادلة لسلطة الخليفة. وقد استطاع ان يكشف عن أزمته الداخلية بعمق، حين جعل الدعوة إلى ممارسة الحياة على لسان المحبوبة التي يمكن أن ترمز إلى الحياة في ظل الحرية، حيث تدعوه إليها وتزين له شهوتها، لكنّ (الأنا)

تخاف الموت الذي تفرضه سلطة الجماعة، فتحاول مرغمة رفض دعوتها[79]:

1- وكعابٍ من آل "سعد بن بكر"
رعَمَتْني جفونُها في المغيبِ

2- وتقولُ: اتّقيتَ فينا أناساً
لم أكن أتّقيهم في العُرُوب

3- لا ومَنْ سبّح الحجيجُ له ما
كان ظنّي اتّقاءَ عينِ الرقيبِ

4- غير أن الإمام أمسكني عنـ
ـك فقولي في ذنبه لا ذنوبي

5- إنّ قلبي مثلُ الجناح إلى من
بات يدعو وأنتَ غيرُ مُجيبِ

6- لو يطيرُ الفتى لطرْتُ من الشو
ق مُنيباً إلى الحبيب المنيبِ

7- لو ألاقي مَنْ يحملُ الشّوقَ عني
رُحتُ بين الصَّبا وبين الجنوبِ

8- فبكتْ بكيَةَ الحزين وقالتْ:
كلُّ عيشٍ مُودِّع عن قريبِ

9- كنت -نفسي الفدا- فَبِنْتَ فقيداً
ارْعَ وُدّي -نَعمْتَ- غيرَ مُريبِ

10- لو سألتَ العُلام عني لقالوا:
تُبْ إلى الله من جفاء الحبيبِ

11- غلبتْنــــــي نفسي عليـك وإنْ كـنـ
ـــت مســـــاكاً في ظِلِّ مُلْكٍ قشيـــبِ[80]

12- كيــــف أرجو يوماً كيومي على الر
سِّ وأيـــامنـــا بحـقْـفِ الكثـــــــيـبِ

13- إذ نسوقُ المُـــــنى ونغـتبـقُ الرا
حَ ويأتي الهـــــوى على تغيـــيـبِ[81]

14- قدرانا مثـــل اليـــديــــن تلقى
هــــذه هــــذه بـــودٍّ وطــــيــــبِ

15- تـتـعاطى جـيـداً وتلـمــــسَ حُقًّا
حيـن نخلو نراهــــــما غيـــرَ حُــوبِ

16- فانقـــــضى ذلك الـزمـــانُ وأبقى
زمنــــاً راعنـــاً بأمــرٍ عجيـــــبِ

17- فعليك السلام خيَّمت فـــــي المُلك
وغودرتُ كـالمـصـــــــاب الغـريـبِ

الحوار الذي يقيمه الشاعر مع سُعدى أقرب إلى حوار النفس مع ذاتها، وهو حوار يجسد فيه الشاعر مـشاعره التي تضجّ بالألم نتيجة لنهي المهدي له عن الغزل. إن شـــهوة الحياة التي تواكب شـــهوة الفن، تدعوه إلى مـمارسة الحياة بتدفقها وسيلانها، لكن أمر المهدي يقف حائلاً دون هذه الممارسة، ويجعل العيش انتظاراً للموت، كما نلمس من قولها: "كلّ عيش مودّع عن قريب".

ولكي تتســامى الذات عن حضــور الموت في واقعـها المكبوت، فـإنها تلجأ إلى استرداد زمن اللذة والحرية (الماضي)، لكن هذا الاسترداد سرعان ما تتلاشى فـعاليته، لكونه لا يُترجم في الحاضــر، بعد أن انقلب ذلك الزمان (الماضي) وأبقى زمناً راهناً (الحاضر) يكتم على المرء أنفاسه.

الموت النهائي لحياة الذات وفقاً لهذه الرؤية، قد يصبح راحة تتوق إليها النفس، للخلاص من كدحها في الحياة، ومن الموت الذي يُحايث حياتها في كلّ لحظة[82]:

1- نهاني الخليفةُ عن ذكرها
وكنتُ بما سَرَّه أكدحُ

2- فأعرضْتُ عن حاجتي عندها
وللموتُ من تركِها أروَحُ

3- على أنَّ في النَّفس من حبِّها
أحاديث ليس لها مَطْرَحُ

فالخليفة المهدي، وجد في كفٍّ بشار عن ذكر المرأة الفاحش في شعره راحةً من الضجة التي أثارها حول شعره رجال الدين خاصة. ويرى الشاعر أن في راحة الخليفة معاناة للذات؛ فتجد (الأنا) في اندفاعها للموت لذة وحيوية " فأي خير بقي في الحياة، وأي مطلب للشاعر الصادق الذي يُحجز عن متنفَّس روحه وملاك وجدانه "[83]، فيدفن الهوى حيّاً[84]. ويأتي قوله في البيت الثالث معرباً عن حاجته الماسة إلى تفريغ ما بداخله من قول مكبوت للمحبوبة، وكأن النفس مكبّلة من الداخل، ولا تستطيع امتلاك حرّيتها بسبب نهي الخليفة. فلا غرابة إذن، أن يصبح النهي المتكرر " طعنة عن رأس أخرى كانت على أربه "[85]، حيث ألغت هذه الطعنات قدرات العقل على استيعاب مجريات الحياة، وأضعفت قدراتها على التكيّف مع نفسها.

وقد زاد من حدة مأساة الشاعر، وإحساسه بضرورة الثورة على الكبت، امتناع وزير المهدي (يعقوب بن داود) عن منحه العطاء، مقابل مدحه

إياه؛ مما دفعه إلى هجائه، بقوله[86]:

بني أمــيَّـــة هُبُّـــــوا طــال نومكـــم
إنَّ الخليـــفــة يعـــقــوب بـــــن داود
ضاعت خلافتكـم يا قـــــــوم فالتمسوا
خليفة الله بين الـــــــــزقّ والــعـــود

إن رغبــة التحدِّي المدفــوعة بقوة التــعويض النفسي، وتبــرمه بالناس وسخطه عليهم، واندفاعه إلى الحياة والفن بحدَّة وكـثافة، كانت حوافز كافية للمضي في هذه الطريق الشائكة، والإغضــاء عن رفض المجتمع وعن رفض السلطة، إلى أن لقي حتفه، وكأنه كان يصدر عن قوله[87]:

بــات يُــغَـنِّـي والمـــوتُ يطلـــبــهُ
والمـرءُ يلـهُـــــو وحَيـنُـــهُ كَـثَـبُ

إن الغناء يمكن أن يعــادل المـضي في شهــوة الحـياة، وتجـسيـد هذا المـضي في الفن، وإن المـوت يمكن أن يعادل تـربُّص الجمـاعــة وسلطتهــا لإهلاك الذات والخلاص من وجودها. وفي هذا السياق تبدو ممارسة الشاعر للحياة ممارسة للموت، ذلك أنَّ فعل الغناء يتم في ظل الموت، و (الأنا) تندفع إلى الحياة التي يلوح فيها الموت في كلّ لحظة عن كثب.

وربما يُفســر هذا كلّه، مقابلة الشــاعر للموت بسخريــة مريرة، بعد أن حرمه المهــدي من الغزل، واتهم بالزندقة بعد هجائه يعـقوب بن داود، وبعد نسبة أبيات إليه في هجـاء المهدي نفسه[88]، فبدا كأنه يسخــر من الموت كما كان يســخر من الحيــاة والأحياء، ويجد في المــوت راحة للأنا من معــاناتها

المتواصلة، خاصةً بعد أن بذر في جوف الحياة خصوبة خالدة لوجود (الأنا) هي الفن. فكان إذا أوجعه الضرب بالسوط يقول: حس–وهي كلمة تقولها العرب للشيء إذا أوجع– فقال له بعضهم: انظر إلى زندقته يا أمير المؤمنين، يقول حس، ولا يقول باسم الله، فقال: ويلك! أطعام هو فأسمّي اللّه عليه! فقال له الآخر: أفلا قلت الحمد لله؛ فقال" أو نعمة هي حتى أحمد الله عليها! فلما ضربه سبعين سوطاً بان الموت فيه، فألقي في سفينة حتى مات..."[89]. يقول محمد زكي العشماوي: "لقد أحس بشار أنّ يعقوب يحاصره، وفي الحصار تطويق وقمع، وهذا يتنافى مع طبيعة بشار المتمرّدة التي تأبى الحصار، وتتمرّد على القمع، وترى فيهما موتاً قبل الموت الطبيعي. ولكي يشعر أنه ما يزال حيا، فقد كان لا بد أن يثور. ونفس بشار تقابل الكبح بالجموح وكلّما كانَ كبحها قويًا.... كان جموحها أقوى. ومن هنا كان تحدي بشار للسلطة وثورته على المهدي ووزيره، فقد كان يشعر أنه بثورته هذه يربح الحياة نفسها حتى حين يموت متمرّدا، ففي الموت على هذا النحو حركة وحياة"[90] .

هوامش الفصل الأول

1- انظر: الأغاني. مؤسسة جمال للطباعة والنشر (بيروت)، د. ت، 136/3.

2- المصدر السابق 207/3- 208.

3- المصدر السابق 141/3.

4- المصدر السابق 208/3.

5- المصدر السابق 143/3.

6- بشار بن برد. إبراهيم المازني. مطبعة عيسى البابي الحلبي (القاهرة)، 1944، ص 107.

7- الصورة في شعر بشار بن برد. عبد الفتاح نافع. دار الفكر (عمان)، ط 1، 1983، ص 20-21.

8- انظر: الأغاني 139/3.

9- انظر في جمهرة نسب قيس بن عيلان (بنو كعب بن ربيعة بن عامر) كتاب: جمهرة النسب، لأبي المنذر هشام بن السائب الكلبي، رواية السكري عن ابن حبيب، تحقيق: ناجي حسن. عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية (بيروت)، ط 1، د. ت، 332/2.

10- ديوان بشار بن برد. جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور. الشركة التونسية للتوزيع (تونس)، والشركة الوطنية (الجزائر)، 1976، 75/4-76.

11- الأغاني 129/3.

12- انظر: الديوان 135/3.

13- 389/1.

14- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة دمشق (دمشق)، 1983، ص 81.

15- انظر: بشار بن برد. طه الحاجري. دار المعارف (القاهرة)، ط 3، 1971، ص 35.

16- في الميزان الجديد. محمد مندور. دار نهضة مصر (القاهرة)، 1973، ص 143.

17- تاريخ الشعر في العصر العباسي. يوسف خليف. دار الثقافة (القاهرة)، 1981، ص 41.

18- بشار بن برد. جورج غريب. دار الثقافة (بيروت)، د. ت، ص 49.

19- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي. محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية (بيروت)، 1981، ص 11.

20- بشار بن برد مجددا. حميد مخلف الهيتي. مج. آداب المستنصرية (بغداد)، ع 2، 1977، ص 70.

21- انظر: رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية. مصطفى الشكعة. دار النهضة العربية (بيروت)، 1971، ص 479.

22- انظر: مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربي. دار الأندلس (بيروت)، ط 2، 1981، ص 167- 172.

23- الديوان 158/4.

24- 65/4.

25- انظر معاملة الأمويين للموالي في العقد الفريد. تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة (القاهرة)، 1952، 412/3-417.

26- انظر: الأغاني 156/3.

27- انظر: صورة بشار بن برد في كتاب الأغاني. محسن غياض. مج. المجمع العلمي العراقي (بغداد)، م 20، 1970، ص 196.

28- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. ص 44.

29- انظر: بشار بن برد. سيد حنفي حسنين. دار الثقافة (القاهرة)، 1978، ص 142.

30- انظر: الديوان 3/32-46، 4/175.

31- 2/209.

32- الظاهر أنه أراد بالمحل: عبد الملك بن مروان، لأنه قاتل عبد الله بن الزبير في حرم مكة. انظر: هامش الديوان.

33- 4/164.

34- انظر: البيان والتبيين. الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي (القاهرة)، ط 3، 1948، 1/16. والكامل في اللغة والأدب. المبرد. مكتبة المعارف (بيروت) د. ت، 2/143-145. والأغاني 3/145، 3/182.

35- انظر: طبقات الشعراء. ابن المعتز. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف (القاهرة)، د. ت، ص 21.

36- انظر أمالي المرتضى. الشريف المرتضى. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط 2، 1967، 1/138.

37- انظر: الفرق بين الفرق. عبد القاهر البغدادي. دار الآفاق الجديدة (بيروت)، ط 4، 1980، ص 42.

38- راجع شكّ الطاهر بن عاشور في صحة نسبة الأبيات إليه، وترجيحه أن تكون من وضع أعدائه. مقدمة الديوان 1/36، وتعليقه في هامش الديوان 4/92.

39- البيان والتبيين 1/16.

40- انظر: المعري. رسالة الغفران. تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف (القاهرة)، 1963، ص 310.

41- موقف الشعر من الفن والحياة، ص 134.

42- الأغاني، 3/146-147.

43- موقف الشعر من الفن والحياة. محمد زكي العشماوي. ص 115-117.

44- البصائر والذخائر. أبو حيان التوحيدي. مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء (دمشق)، 1964، 322/2.

45- الأغاني 141/3.

46- يوسف ميخائيل أسعد. التفاؤل والتشاؤم. دار نهضة مصر (القاهرة)، د. ت، ص 67.

47- الأغاني 182/3.

48- المصدر نفسه.

49- راجع دوافع اتهامه بالزندقة: مَنْ قتل بشار بن برد. محيي الدين صبحي. مج. الموقف الأدبي (دمشق)، ع 65-66، أيلول-تشرين الأول، 1976. وراجع الأدلة التي اعتمدها فاروق عمر في نفي تهمة الزندقة عن بشار: حول زندقة بشار. مج. المورد (بغداد)، ع 5، 1976.

50- ديوان شعر بشار بن برد. جمعه وحققه السيد بدر الدين العلوي. دار الثقافة (بيروت)، 1983، ص 24-25.

51- انظر: الحياة والشاعر. ستيفن سبندر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، د.ت، ص67- 68.

52- زهر الآداب وثمر الألباب. الحصري القيرواني. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل (بيروت)، ط 4، 1972، 151/1.

53- المرجع السابق. محمد زكي العشماوي. ص 102.

54- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب. يوسف ميخائيل أسعد. الهيئة العامة للكتاب (القاهرة)، 1986، ص 431.

55- الأغاني 143/3.

56- الغزل عند العرب. فادية. ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1985، 325/1.

57- الأغاني 229/7.

58- انظر: الفهرست. تحقيق: رضا تجدد، طهران، 1971، ص 181.

59- زهر الآداب وثمر الألباب 472/2.

60- انظر: الحيوان. الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي (بيروت) ط 3، 1969، 228/6. وانظر: ثمار القلوب. الثعالبي. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر (القاهرة)، 1965، ص 71.

61- انظر: الأغاني 210/3، ورسالة الغفران، ص 431-430.

62- الأغاني 199/3-200.

63- انظر: المصدر السابق 166/3-167.

64- انظر: المصدر السابق 190/3.

65- المصدر السابق 149/3.

66- المصدر السابق 145/3.

67- بشار بن برد. سيد حنفي حسنين. ص 178.

68- انظر: الأغاني 345/14.

69- المصدر السابق 326/14.

70- انظر: المصدر السابق 325/14.

71- الحيوان 453/4-454.

72- الأغاني 321/14.

73- المصدر السابق 211/3.

74- المصدر السابق 215/3.

75- انظر: المصدر السابق 241/3.

76- الحب والحضارة. ص 278.

77- انظر: بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي. دار لبنان (بيروت) 1986، ص 126-127.

78- الديوان 251/3.

79- 225-224/1.

80- في ظل ملك قشيب: أي في جوار المهدي.

81- نغتبق الراح: نشربها في العشي.

82- 81/2.

83- شخصية بشار. محمد النويهي. دار الفكر (بيروت) د. ت، ص 253.

84- انظر: الديوان 249/3.

85- 185/1.

86- انظر: الأغاني 243/3.

87- الديوان 265/1.

88- انظر: الأغاني 247-243/3.

89- المصدر السابق 244/3.

90- موقف الشعر من الفن والحياة، ص 149.



الفصل الثاني

الزمان جوهر فكرة الحب والموت

-1-

أولاً: قوة الزمان وأشكالها

الدهر:

يُعد الزمن من الألفاظ المعادلة للدهر[1]، ويأتي وعينا له كجزء "من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية. والبحث عن معناه ... لا يحصل إلاّ ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات[2]". وقد يبدو للذات أن سير حياتها في إطار سلبي، هو من مسؤولية الدهر؛ نتيجة ازدياد خبراتها بأن التدمير لا يقوى على فعله سوى قوة غامضة، حاضرة في الوجود كحضور الحياة، تلك هي قوة الدهر أو الزمن. يقول الشاعر[3]:

دِيارُ الحيِّ بالرُّكْحِ اليماني
خرابٌ والديارُ إلى خرابِ[4]
رجَعْنَ صبابةً وبعثْن شوقاً
على مُتَحلِّب الشأنين صَابِ[5]
وما يبقى على زمنٍ مُغيرٍ
عدا حدثانُهُ عَدْوَ الذئابِ

ودهـــرُ المرءِ مُنــقـلـبٌ علــيــــــه
فنـــــــوناً والنـعـــيـــمُ إلى انقـــلابِ
وكـل أخٍ ســـــــيذهب عـــــــن أخيـه
وبـــــاقـــي ما تُحـــــبُّ إلـى ذهـــابِ

فالدهر هو المـسؤول عن تخريب الديار، وهو الذي يقلب حـياة الذات، ولا يدع لها نعيما، ويفرق الأخ عن أخيه، ويجعل "باقي ما تحب إلى ذهاب". الشاعـر يُثيـر من تجربتـه في الحاضر خـبراته السـابقة في تدمـير الدهر للحياة، وينقل المستـقبل إلى الحاضر ليجعله متلاقياً مع اسـتمرارية فاعلية الدهر، برؤية لا تفصم المستقبـل عن الماضي والحاضر. تبدو صورة الزمن متواشـجة مع صورة الدهر؛ فالزمن "مـغير" لا يؤتمن جانبـه، يعدو عدو الذئاب، والدهر "منقلب"، وهمـا يتسمـان بشمولية التدميـر والتغيـير في الحياة.

لقد سـاهمت تجربة الحب –كـما نلمح في البيت الـثاني –في تصعـيد الإحساس الذي تثيـره صورة الطلل بضراوة "فكلما اشتـد إحساس الإنسان بالزمن اشتـد إحسـاسه بالموت، وتجـربة الحب تجربة تعـيش بلا شك في إطار زمني، يشكّل الزمان عنصراً أساسياً فـيها. ولأنّ تجربة العشق تتصف بالتغيير والمـفاجآت والأحداث والحركة، فالحب حركة ديناميكيـة مستمرة. ولهذا فـإنّ إحساس العشّـاق بالتغيـير والصيرورة يكون أبلغ من إحـساس الإنسان العادي"[6].

تتجه اسـتجابة الشاعر أمـام فاعلية الدهر إلى الرضوخ والاسـتسلام لفـعله، ذلك أن الإنسان مـوجود زمني "وكل امـرىء منته إلـى أمد"[7]، ولا يسـتطيع الهروب من تسـليط الزمن الفناء على البـشر، كـما لم يسـتطع أيّ

إنسان أن ينفلت من هذا الفعل[8]:

دیني لـــــدهـرِ أصـــــمّ مُــنـدلـثٍ
يـهربُ مـــــن ريبـــه ولا هَـــرَبُ[9]
أودى بأهـــلِ الغــــــدير فانـقرضـوا
لـم يبـــــقَ منـهـمُ رأسٌ ولا ذَنَـــبُ

والدهر كـالموت في رحلة دائمـة، لا يكف عن الفتك بالإنسـان، ولذلك أصـبح لزاماً على الإنسـان أن يُعطّل اندفـاعه إلى مـباهج الدنيـا، وينظر إلى الدهر الذي يتوعّده بالفناء[10]:

ما أراك الــدهـرَ إلاّ شـــــــاخصـا
دائـب الرحلة فـــي غيـــــــــر عَنَـــا
فدع الدنيا وعِـــشْ فـي ظلِّــــــهـــا
طَلَبُ الدنيا مـــن الــــــداءِ العَـــيَـــا

وقد تتـجه استجابـة الشاعر إلى البحث عن اللذة هرباً مـن الإحساس العنيف بحضـور الدهر والموت في الوقت ذاته. فالدهر لن يمـهل الذات حتّى ترتوي من الحياة، ولـهذا تأخذ بالسعي وراء اللذة؛ لأنها تـحقق وجودها في الحياة، قبل أن ينقلب الدهر فيفنيها[11]:

قومي اصبَحينا فما صيغ الفتى حَـجَرا
لكـن رهيـنةَ أجـــداثٍ وأرمـــــــاسِ
قومي اصبَحينا فـإن الدهــــر ذو غيَـر
أفنـــى لُقَيمـــاً وأفنــــى آل هُرْماسِ[12]

اليوم هَـــمٌ ويـبـدو فـــي غـد خبـر
والدهرُ ما بيـــــن إنعـــامٍ وإبـــاسِ
فاشرب على حـــدثان الدهر مرتفقـــاً
لا يصحب الهـــــم الســـن بـالكـاس

ما يُلحظ هنا، تكرار قوله "قومي اصبحينا...." وكانه يطلب إلى المرأة أن تُسرع لاغتنام الفرصة، قبل أن يتغيـر الدهر؛ فيفني الذات كما أفنى لقمان وأفنى هرماس؛ فـعلى الرغم من تأخر منيـة هؤلاء إلاّ أن الموت قـد أدركهم، ولم ينفذ من شـموليتـه أحد من البـشر، ذلك أن الإنسان مـوجود زمني ولم يُصغ "حجرا" يمكن أن يكتسب صفة الخلود. وبهذا تبدو اللذة نقيضة لعالم الموت، ويبدو الانكباب عليها إثباتاً لوجود الذات في مواجهة الفناء الذي ينفي ذلك الوجود، مـما يجعلهـا تغتنم ما بقي لهـا من زمن في إشباع شهـواتها، فتلقى الموت غير جزعة على الحيـاة؛ لأن ما ترغبه الذات في الحياة قد تحقق. وقد تعني ممارســة الحياة على هذا النحو ممارســة للموت ذاته؛ فالأنا تطلب حدّة الحياة لدفع سكونها (الموت). والموت بهذا يصبح ماثلاً أمامها، وحافزاً مستـمراً لبلوغ الإشباع. فـهو إذن مواكب للحياة، كـما أنّ إتلاف الذات باللذة يمثّل سـعياً إلى المـوت النهائي، بصورة يلوح فـيها شـبح الموت طوال هذا السعي زاحفـاً إلى الحياة لإتلافها بشكل نهائي. وقـد يشير ترامي الذات إلى اللذة بهـذه الحدة إلى أن (الأنا) تنظر إلى الدهـر نظرة ذات طبيـعة مـزدوجة: الأولى تشكّل جـانباً من الفناء؛ لأن هذه الذات تمـوت بسبب الدهر. والثـانية تشكّل جانباً من الحياة؛ لأنّ الدهر يدفع الذات إلى اعـتصار أقصى ما يمكنها من قدرات، كي تشبع رغـبات الحياة، وتحقق وجـودها. وبذلك يلتبس الحب بالموت في صورة الدهر.

وما دامت مشكلة الـذات أمام الزمن وأشكاله المختلفة، تتـعلّق بالبحث

عن سرّ الخلود، أو البحث عن وسائل تمكنها من تناسي المصير الحتمي (الموت)، فإنها دون شك استطاعت أن تجد هذا السرّ في الفن الذي يشكّل تعويذة (الأنا) الفانية في مواجهة الفناء، ونفي العجز الإنساني إزاء طغيان الدهر المدمر للحياة، وذلك بإبقاء اسم الذات خالداً بخلود فنّها، هذا الفن الذي يتجدد باستمرار كتجدد النسل البشري. وقد عمّق الشاعر هذه الفكرة في قصيدة يهجو فيها عبيد الله بن قزعة[13]:

كَسَوتُكَ حُلَّةً مما أسَدِّي
بُرُوداً لا يفارقُها بُرودُ
ملابسُ لا تَرثُّ على الليالي
ولاتَبْلى وإن بَلِيَتْ جُلودُ
جَلسْتُ أحوكُها والليلُ داجٍ
مُحَبَّرةً تَبيدُ ولا تَبيدُ
يورِّثُها بَنُوكَ بني بَنِيهِمْ
إذا هَلَكُوا ومَنْشُرها جديدُ
كذاك الدهرُ يُبلي كلَّ شيءٍ
ولا يفنى على الدهرِ القصيدُ

إنّ قصيدة الشاعر الهجائية تشكّل لعنة أبدية، يحملها عبيد الله ويتوارثها نسله، ذلك أن الفن يتصف بالخلود والبقاء؛ فالقصيدة لا يفارقها برود، ولا ترث على الليالي، ولا تبلى، ولا تَبيد، ولا تفنى. وهذه الأفعال تصيب الإنسان، وكأن الشاعر بتكراره استخدام أسلوب النفي يعمق إحساسه بخلود الذات عن طريق خلود الفن، ويعمق أيضاً اللعنة الأبدية التي تحيق بمن يُعادي هذه الذات. وقد نلمس في قول الشاعر: وإن بليت جلود، يورثها بنوك... إذا هلكوا، الدهر يبلي كلّ شيء، أن الإحساس بالموت يعيش

في (الأنا) كما يعيش الإحساس بالحياة؛ ففي الوقت الذي تشتد فيه رغبة الخلود عن طريق الفن، يشتد إحساس الشاعر بوجود النقيض (الموت) الذي يداهم الإنسان فيفنيه.

وقد يشي الاتصال الوثيق بين الحب والفن- الذي أشرت إليه سابقاً - أن الحب أيضاً يحمل جانباً من الخلود، وذلك على النقيض من ذات الشاعر الفانية[14]:

حَسبُ نفسي مــــن حُبِّــــها ما بنفسي
أنــا بَالٍ والحــبُّ غـــــــضٌ جـديـــدُ

يمكن أن تكون هذه الجدَّة المناقضة للأنا الفانية هي قدرة الحب الدائمة على استيعاب طاقات الفن، وإمداده بوقوده. ولذلك كان الحب كما يقول الشاعر نفسه: "شيء سوى النفس لم يخلق بمقدار"[15]؛ لأن المقدار هو علامة في سياق الزمن، والحب كالفن لا يرتبط بالوجود الزمني، ولا يكفّ عن التوثب لتحقيق علوه على الفناء. ومن أجل ذلك أيضاً، نجد الشاعر يربط بين الحب وصورة الطفولة الخالدة في قوله[16]:

وطـــفـــل الحـــــبِّ أضنــــــانـي
فـــويـــــلٌ لـــــي إذا شـــــبَّـــا

إن الطفولة للحب تعني بقاء صورته المشرقة في وجه تغيرات الزمن، وهو في هذا التصوير للحب في صورة طفل، يضارع "ما فعل الإغريق في أساطيرهم حين تحدثوا عن كيوبيد طفل الحب الخالد"[17]. فخروج الحب عن صورة الطفولة إلى الاكتمال في القوة والعلو، يعني توثب الحياة إلى الموت، لأن اكتمال الحب يعني الموت، أو «الويل» على حد تعبير الشاعر.

-2-

الموت:

يتعمق إحساس (الأنا) بالموت، ويحتد وعيها بحضوره كلّما اصطدمت بموت الآخرين، إذ يلوح الموت لها شكلاً من أشكال الزمن المدمرة، لا ينفصل عن الحياة وإنْ كان ينقضها. فالموت ليس تلك النقطة التي تنتهي بها حياة الذات حسب، بل إنه ذلك الحاضر الغائب في وجدانها، إلى أن تبلغ الحياة تلك النقطة.

وقد بلور الشاعر هذه الفكرة بشكل جلي في القصيدة التي قالها في رثاء ابنه محمد[18]:

1- أجارَتَنا لا تجزعي وأنيبي
أتاني من الموتِ المطلِّ نصيبي

2- بُنيٌّ على قلبي وعيني كأنه
ثوى رَهْنَ أحجارٍ وجارَ قليبِ[19]

3- كأني غريبٌ بعد موت محمد
وما الموتُ فينا بَعدَه بغريبِ

4- صَبِرْتُ على خيرالفُتُوِّ رُزِئْتُه
ولولا اتقاءُ اللهِ طالَ نحيبي

5- لعمري لقد دافعتُ موت محمد
لو أن المنايا ترعوي لطبيبِ

6- وما جزعي من زائلٍ عمٍّ فَجْعُهُ
ومَنْ ورْد آباري وقصدِ شعيبي[20]

7- فاصبحتُ أبدي للعيونِ تَجَلُّداً
ويا لكَ من قلبٍ عليه كئيبِ

8- يذكّـــرُني نـــوحُ الحمـــامِ فراقَـــهُ
وإرنـــــانُ أبكـارِ النِّساءِ وثـيـــبِ
9- ولــــي كلَّ يوم عَبــرَةٌ لا أفيضُهـــا
لأحظَــــــى بصبــرٍ أو بحَـــظٍّ ذُنـوبِ
10- إلــــى الله أشكو حاجةً قد تقادَمَتْ
علـــــــى حَدَثٍ في القلبِ غيرِ مُــريـبِ
11- دعــــتهُ المنايا فاستجابَ لصوتِها
فللَّه مـــــن داعٍ دَعــا ومـجـيـــبِ
12- أظـــلُّ لأحداث المـنـــونَ مُروَّعــاً
كـــــــأنَّ فــؤادي في جناح طَلُــوبِ
13- عَجِـــبْتُ لإسراعِ المنـيَّـة نحـوَهُ
وما كـــــان لو مُلِّيـتُّـه بـعَجـيـبِ
14- رُزِئْـــتُ بُنَـــيَّ حينَ أورَقَ عُـودُه
وألقـــــى عَلَـيَّ الـهَمَّ كـــلُّ قــريـبِ
15- وقـــد كنتُ أرجو أن يكون محـمَّدٌ
لنا كافــــياً مـن فارسٍ وخــطـيـبِ
16- وكـــان كريحانِ الـعروسِ بقاؤه
ذوَى بعــــــد إشراق الغصـونِ وطيبِ
17- أغـــرُّ طويلُ الساعدينِ سَمَـيْـذَعٌ
كســـيف المُحَامي هُزَّ غَيْرَ كــذوبِ[21]
18- غـــــدا سَلَفٌ منّـا وهَجَّرَ رائـحٌ
علــــى أثر الغـادينَ قَـوْدَ جَنـيـــبِ[22]
19- وما نحـــنُ إلاّ كالخليط الذي مضى
فرائسُ دهــــر مخـطـى ومـصـيـبِ

20- نؤمِّــــلُ عيشاً في حياة ذميــمـة
أضَـــــــرَّتْ بأبدانٍ لنـــا وقـــلــوبِ
21- ومـــا خيرُ عيشٍ لا يزالُ مُفـجَّـعاً
بمــــــوت نعيــم أو فِـــراقِ حبيـبِ
22- إذا شــــئتُ راعتني مقيماً وظاعناً
مصارعُ شُــــبانٍ لـــديّ وشيــبِ

تمثل حياة الأبناء امـتداداً لحياة الذات بعد موتها، ومضــاعفة لوجودها في الحـيـاة، وهم بذلك يمـثلون جـانباً مـن الخلود، يمكن أن يحـد من تأزم مشـكلة الفناء في تفكير الإنـسان. إن فناء الأبناء يوازي فناء الذات، ويُغـذي توقها للاندفاع إلـى الموت خلاصاً من ترقّب قدومه، وتربصـه بالحياة. لقد كانت ضـربة الموت عند الشـاعر مـوجهة إلـى ذاته؛ لأنها هي المـعنية دون غـيـرها بهـذا الفناء. إنَّ المـأسـاة تخصُّ هـذه الذات؛ فـفـعل المـوت المطل للانقضاض علـى الحياة موجه صـوب الشاعر كي يأخذ حصـته منه (أتاني من الموت المطلّ نصيبي).

إن القبـر قد ضـم ابنه إلى الأبد، فـقطع عن الذات إحسـاسهـا بالوجود، وجعلهـا تستشعـر غربتها، وكـأن هذه الغربة تمثّل انقطاع حـياة (الأنا) عن الامتـداد في حياة الأبناء، ومـضـاعفـة وجودها بوجودهم. لقـد أصبح وعي (الأنا) بحضور المـوت المهيمن على الحـياة ليس غريبا، أي قـوًى من فاعلية وجود الموت، فاندغم مع الحياة، وطرح جزع الذات منه، لكونه الغاية الحتمية لحياة البشر. وما دام المـوت قد نال امتداد الذات (الأبناء)، فإنه سينال الذات نفسها، كما يشف قوله:

أظلُّ لأحــــداث المنــــون مـــــروَّعـا
كـــأن فــــــؤادي جـنـاح طــلــوب

فالذات تحاول أن تختزن ألمها بداخلها، فتُبدي للعيون تجلُّدا، كي لا تراها منكسرة أمام سطوة الموت، ولأن المأساة تخص (الأنا) ومشكلتها في الحياة. وفي ضوء هذا، قد يُفهم قول بشار حين قيل له: "أجر قدمته، وذخر أحرزته، فقال: ولد دفنته، وثكل تعجلته، وغيب وعدته فانتظرته، والله لئن لم أجزع للنقص لا أفرح للزيادة. وقال يرثيه: أجارتنا.."[23]، وقد يُفهم أيضاً صرفهُ النظر عن تقبل العزاء والتسلية عنه[24]. يريد الشاعر بهذا الفعل إظهار التجلُّد أمام الآخرين، ويريد اختزان المأساة لذاته عن طريق تأكيده أن الموت ظاهرة طبيعية، وأنه لم يؤثر فيه.

ويعمق مستوى المأساة ويثيرها نوح الحمام وصياح النساء، بوصفهما عاملين خارجيين. أما على صعيد الداخل، فإن الدمعة التي يمكن أن تنفّس إراقتها عن الذات حزنها ، تأخذ (الأنا) باختزانها كل يوم، وكأن هذه الدمعة تجبر الذات على تصعيد حدة المأساة التماساً للموت النهائي. إن اختزان تلك الدمعة يمكن أن يطلق عليه «إجبار التكرار»، أي إرغام الذات على إعادة الخبرة بالشيء الواحد، حيث تجد (الأنا) في هذه الإعادة لذة في تعميق إحساسها بالموت، وبحضور ذكر مَنْ تخطَّفهم الموت، وتجد في الوقت ذاته الألم، نتيجةَ إغراقها في الحزن دون جدوى.

إن محمداً يمثّل للشاعر حياة خصبة، استطاع الموت أن يجعلها قصيرة، إذ بتره عن الوجود حين أورق عوده، وأمّل الشاعر أن يكون محمد له "كافياً من فارس وخطيب" ، أو بصياغة ثانية: كان يرجو أن يكون امتدادا لوجوده، وتعويضا عما افتقده في حياته من سند يشد أزره لمواجهة متاعب الحياة. ونتيجة لفقدان تلك الحياة (محمد)، تتأكّد للذات حتمية الموت، وشموليته في الفتك بالعنصر الإنساني، دون أن يملك ضد قهره حيلة. إنه كالدهر تماماً في تسلطه وجبروته يفترس البشر عشوائيا ويجعل من الحياة

عديمة الخير، لا يستطيع المرء أن يؤمّل في مستقبله عيشاً طيباً مطمئناً؛ فالموت يسلّط ضرباته على الإنسان ويجعل منْ يُخطئه مترقباً له، وهو في الحالين يُثبت للإنسان عجزه وضعفه، ويبرهن على حضوره الدائم في حياته، وشموليته في الفتك بالبشر دون استثناء. يقول زكريا إبراهيم: " فنحن نخشى المستقبل، ونحن نخشى المجهول، ونحن نخشى الزمان، ونحن نخشى الحياة، ونحن نخشى الموت.. الخ. وكل هذه المظاهر المختلفة من الخوف إن هي إلاّ تعبير عمّا في وجودنا من تناهٍ وعرضية، وقابلية مستمرة للتصدع، وإذا كنا نحاول في كثير من الأحيان أن نشتري الطمأنينة بأفدح الأثمان، فذلك لأنه ليس أثقل على نفوسنا من حياة الخوف والجزع والقلق وعدم الاطمئنان، ولكننا إذا كنّا كثيراً ما نخشى الحياة نفسها، فما ذلك إلاّ أننا نشعر بأنّ استمرار الحياة هو في صميمه انقضاء للزمان، وانقضاء الزمان معناه السير الوئيد نحو الموت أو الانحدار السريع نحو هاوية العدم[25] ".

إنّ تصوير الشاعر للموت، ينطوي على الإحساس الحاد بالعبثية ، وأن هذا الموت فعلٌ لا مسوِّغ له، حين يحتضن الحياة الخصبة المفعمة بالحيوية. إضافة إلى ذلك، فإن الموت قد جعل الذات في حالة ترقُّب دائم لفعله، مما ولّد في داخلها اليأس، حيث تنعدم القدرة على التكيُّف مع الحاضر، وتُلغى آمالها المستقبلية، فتصبح الحياة عابثة أو «ذميمة» لا جدوى من بقائها، ومن التشبُّث بها على هذا النحو. لقد أصبح حب الحياة مندغماً مع كراهيتها أو مع الموت، وبدت الأشياء –في ضوء هذا الإحساس بالعبثية– متشابهة متوحِّدة.

ومما يجدر ذكره، أن هذه القصيدة حظيت باهتمام كثير من الدارسين المحدثين. وقد كانت دراسة بعضهم تتسم بأحكام سريعة أحيانا. ومن هذه

الأحكام ما ذهب إليه محمد مهدي البصير أن رثاء بشار لولده " تافه لا قيمة له. وليس بشار أول شاعر ماجن ميت العاطفة متحجر الإحساس نزلت به المصائب، وفقد الأبناء والأحباب فلم يقل في ذلك كلاماً يشفّ عن لوعة صادقة ويدل على إحساس متأثر "[26]. وما ذهب إليه مصطفى الشكعة أن بشاراً كان بعيداً عن سمات الانفعال والبكاء والإبكاء، إنه حتى وهو يرثي ولداً له لم يستطع أن يبكي بكاء مَنْ فقد قطعة من نفسه وفلذة من كبده، وربما كان ذلك راجعاً إلى أن بشاراً على الرغم ملكة الشعر الكبيرة وطاقته الهائلة اللتين كان يتمتع بهما، لم يكن يملك روح الشاعر وأحاسيسه[27]. أما محمد زغلول سلام فيقول: " وله في الرثاء أبيات يرثي بها ابنه. وعجيب أن يأتي هذا الرجل بالرثاء الحزين، وهو مَنْ عرفنا من السخرية واللامبالاة والعبث "[28].

وقد ردّ مخيمر صالح على قولي البصير والشكعة بقوله: " قد تصدق هذه الأوصاف على رثائه لغير ابنه، أما رثاؤه لابنه فبعيد عن هذا الوصف كل البعد. وظاهر أن مَنْ بنى هذا الحكم على جميع رثاء بشار، اعتمد على سلوك بشار الماجن المتهتك فنفى عنه الروح الإنسانية التي تتأثر لوخزات الدهر في أعز ما تملك، وعلى خلاف ما رأى الباحثون السابقون، فإنّ رثاء بشار لابنه من أرق شعر الرثاء عاطفة وصدقاً، ولا ينفي عن ذلك ما عرف عنه من انحراف أو فسوق "[29].

وإذا كان الأمر كذلك، فكيف تصور الشاعر الموت الذي يعيش مع حياة الذات، في حديثه عن المحبوبة. يقول بشار في «حُبّى»[30]:

كأنهـا لذّةُ الفتيـان موفيـةً
وسَكْرةُ المـوتِ إنْ لم يُوفَ موعودُ

تؤتيـــكَ ما شئـــتَ من عَهْـد ومن عـدَة
فالوعـــــــــدُ دانٍ وبـاب النَّيـلِ مسـدودُ
قـــــد صَرَّدَتْ هامتي حُبَّى ببَخْلَـتـهـــا
ما خيـــــرُ عيشِ الفتى والكأسُ تصريـدُ

فلقاء المـحبـوبة يحقق اللذة أو الحـياة، وإخلافـها الوعد يـمثل سكرة الموت. إنها تشكل وجود الـشاعر الذي تتلاقى فيه خيـوط الحياة مع الموت، وإنْ كان الخيط الثـاني هو الغالب في هذا الوجود؛ فهي تهب الوعـود الكثيرة دون أن تحقق منها شيئاً، فتبقيه في ظمأ دائم للارتواء من الحياة، وكأنه حي ميت في الوقت ذاته. وقد عبَّر عن هذا الظمأ بـتوظيف الهامة في البيت الثالث؛ وهو طائر وهمي زعمت العـرب أنه يخرج من دم القتيل، ويصـيح: اسقوني، حتـى يؤخذ بثـأره، فيروى فـلا يطلب سـقياً بعـد ذلك[31]. وقد يشـير هذا التوظيف إلى أن تصريد الهامة يمثل تأخيراً لزمن السكون (الموت)، حيث إن الهامة تجد سكونها الأبدي حين تحظى بالارتواء الذي يرادف لقاء المحبوبة، فإشـباع الحـياة يقـودها إلى الموت، بصورة تـجعل مـن إنجـاز الوعاد هو الموت عينه، كما ذهب الشاعر في موضع آخر[32]:

المــــــــــوتُ شـــــــيء هـــــيـّنٌ
والمـــــــــوتُ إنـــــجـازُ الـــوعـــَادِ

ذلك أن العاشق الفنان يمارس الموت كما يمـارس الحياة، فالموت بهذا شيء "هيّن" كالحـياة المتـصلة بالظمأ والمعـاناة، وأن الموت الأبدي يعني اكتمال نمو هذه الحياة أو إنجاز الوعاد المتواصلة.

إن المعاناة التي تفرضها المحبوبة على عاشقها، وحيلولتها دون بلوغ الطمأنينة والسكون، تجعل العاشق ينظر إليها نـظرة عدوانية، تسعى لتدمير

نرجسيتها، وتشكل تلك النظرة اندماجاً للحب والكراهية معاً[33]:

من حُبِّـــها أتـمـنَّـى أن يـلاقـيـنـي
مـــــن نـحـوِ بلدتهـا ناع فينعـاهـا
كيـــما أقـــول فراقٌ لا لـــــقـــاء لـه
وتُضْـــــمرُ النَّفسُ يأساً ثـم تسلاهـا
ولـــو تمـوتُ لراعتـــني وقـلـت لهـا
يا بؤس للمـــــوت ليت الدهر أبقـاهـا

يتمنى الشاعـر أن يحمل ناعٍ من بلدة المحبوبة خبـر موتها؛ لأن الحب بينهما قائم على الفراق أو البين، وموتها قد يفضي إلى اليأس من استمرارية حبها فينساها، لكنه يعود فينقض تلك الرغبة؛ لأن موتها سيفجر خوف الذات على مصير الحيـاة، فيتـمنى أن يعيدها الدهر من المـوت. فكما أن مسـتوى الحب متـصاعد، فـإن حدة المعاناة أيـضاً متصـاعدة؛ وبهذا تصـبح صورة المـحبـوبة التي تثير الحب، تثـيـر الـكراهية، وهي بهـذا تجـمع بين الحب والموت.

ولعل هذا لا يبـتعد عـما طرحـه فرويد في نظريـة الغرائز: فالـغريزة السادية التي تهدف إلى إيقاع الأذى بالموضـوع (كما رأينا في تمني الشاعر موت المـحبـوبة) مشتـقة من غريزة الـحب التي تهدف إلى المحـافظة على الحيـاة. وإذا كانت الكراهية تنتـمي إلى غرائز الموت، فـإن غرائز (الأنا) التي تسعى للمحافظة على البقاء، تنضم إلى غرائز الموت أيضاً[34].

وقد تدارك الشاعر على نفسه، فتذكّر أن تمنِّي موت المحـبوبة تدميرا لنرجسـيتها، سـيفضي إلى كف لذة وجـود الحب الذي تعمل المحـبوبة على إثارته وتوثبـه، ولذلك يغـدو بقاؤها من بـقاء الذات. ومـما يُـلحظ أن نسبـة

إيقاف زمن المحبوبة ترد إلى فاعليـة الموت، وأن تمنّي إبقاء المحبوبة يُطلب من الدهر وليس من الموت، وكـان الموت يعني للشاعر الأبدية الـصارمة في بتر الأشياء عـن الحياة، أما الدهر فيُعطي إمكانيـة التقلّب، تمشياً مع طبـيعته المزدوجة في بعث الحياة أو تدميرها بتقلبه.

-3-

الليــــــل:

يرتبط ذكر اللـيل بالقلق والسهر، حـيث تجد (الأنا) في الظلام حـافزاً قويًا للارتداد إلى ذاتهـا، والتأمل في حركة الزمـان وعواقبهـا. ويأخذ توتر الذات بالتصاعد حين تجد في تفردها وانـعزالها عن المحبوبة أو عن عناصر الحيـاة، طغيـان صورة الموت المـقابلة لصـورة الظلام، والمرادفـة لها في السكون وطي الأشياء في غموضها.

يقول داود الأنطاكي : «وإنمـا أكثر ... ذكـر الليل دون غيـره لأنه محل سكون الحواس، وهدوء الأنفاس، وخلو النفس بعد انطباق مـسالك التشعبات عنها، فتستجلب الأفكار الخفيات فيما مضى وما هو آت، وأما النهار فالأفكار فيـه منتشرة، والشـواغل مستكثـرة، فهو محل الاسـتغراق وقلة الاعـتلاق، ومحل التسلية عـن الأشواق اللهـم شخصـاً قد ملك الحـب قيـاده، فلا يلهيه شيء، ولا ينسـيـه مـراده "[35]. وقـريب من هـذا، مـا نقله ابن حـجلة عن الشـريشي، أن الشـعراء من الليل أفـزع، وإلى النهـار أنزع؛ لأن الليل أجـمع لأشتات الهموم والفكر، وأجلب لشوارد الأحزان والذكر[36].

والذي يعنينا من قـوليهما أن الليـل يرتبط بالسكون، بشكل يمكننا من القول: إن السـكون الذي يفرضه الليـل، يقابل السكون الأبدي الذي يفـرضه الموت، مـما يجعل قلق الذات هو قلق علـى الحياة ذاتها مـن هذه الظلماء التي تذكر بوجود الموت.

وما دام اللـيل مقابـلاً للموت، تتـيقظ في مـجاله همـوم الذات نتيـجة حرصهـا على الحياة، خاصـة أن في الليل من سمات الدهر، والليالي فـاجعة

كالدهر[37]، وتبلـــي كل جديد[38]، فإن الليل يأخـذ عند الشاعر صبـغة دائمة للحياة[39]:

خليلـــــــــيَّ ما بالُ الدُّجى لا تزحزحُ
وما بالُ ضــــوء الصُّبـــح لا يتوضَّحُ
أضـــــلَّ الصَّـــــباحُ المُستنيرُ سبيلَهُ
أم الدهـــــرُ ليلٌ كلُّه ليـــــــسَ يبرحُ
كأن الدجى زادت ومـا زادت الدجــــى
ولكن أطـــــــال الليلَ هـــــمٌّ مُبَرِّحُ

في هذه الأبيـات طرح لمشـكلة وجودية عند الشـاعـر هي أوسع ممـا يمكن حصر دلالة الليل فيها بمـصطلح «الإفراط» كما ذهب الجرجاني[40]، أو الإحساس بـطول ليل العاشقين ومـا ينطوي عليه من الهموم والضـجر «إنه ليل آخر، ليل كتب على الشـاعر أن يكون ليلاً سرمدياً، تتحـول فيه الأيام إلى ظلمة مستديمة»[41]. إنه مناخ المعاناة الذي تعيشه الذات بصـفة دائمة، فيجعل الموت في حـضور دائم يترادف حضـوره مع صورة الليل التي وقف الدهر عليهـا، وكأن النهـار (رمز الانبعـاث) قد ضل طريقـه، وأبقى الذات في الليل (رمز الموت) تبـحث عن خلاص من المعاناة. إن الشـاعر يجد ذاته وسط ليل «لم يخلق له أبداً نهـار»[42]، وإنْ لاح في هذا النهـار خـلاص من المـعـاناة أو الظلام المتزامن مع وجودها، بدت له صورة أخرى من ليله السرمدي[43]:

آبَ ليلـــــي ليــــتَ ليـــلي لم يَؤُبْ
إنما الليل عــــــــناءٌ للوَصـــــبْ
أرقُبُ الليـــلَ كأنــــي واجـــــدٌ
راحــــةً في الصبح مــن جَهْدِ التَّعَبْ

ولقـــد أعــــلَمُ أني مُصـــــــبحٌ
مثلما أمسيـــتُ إنْ لــــــــم تَحْتَسِبْ

تلك هي فاجـعة الإنسان الذي يرى الذات واقعـة بين فكي الزمن (الليل والنهار) ينـدمجان في صـيغة واحـدة هي الظلام. وقد يكون للـعمى أثر في تشكيل هذه الرؤية؛ فقد حجبه عن تصور الحـياة كما يراها البشر الأسـوياء، فبـدا له الوجود سابحـاً في ظلام أبدي، يخلو من التفاؤل باسـتعادة الحـياة المشـرقة (النهـار)؛ لأن المعاناة قـد استفـحلت جذورها في باطن الحـياة، وطغى الظلام على أمانيهـا في الخلاص كما يطغى على فاعلية النهار.

ويتنامى هذا الشـعور حين يأخـذ الحب بالتصاعـد «ففي الليل يشـتد الحب وتنطلق مشاعـر المحبين عبر الظلام النهائـي، وكأنها تجوس هذا الأبد تتلمس من ورائه خيوط الضياء الحبيسة».[44] ويمثل هذا الاشتداد خوفاً على الحـياة من انعـتاقـها في الجـانب المظلم (جانب الفنـاء) نتيـجة التـصعـيد المستـمر في مستوى الحب. وكلما ازداد قلق (الأنا) وبلـغ أوجه، شعرت «أن الزمان قد وقف نهائياً، وهذا الشـعور بوقوف الزمان هو الشعور بالآن "[45]، أو بالمعاناة في الحاضر. ونلمح ذلك جليًا في قول الشاعر[46]:

تبيـــتُ تُراعي الليل ترجـــــــو نفادَهُ
وليـــس لليل العاشقـــــــــــينَ نفادُ
تَقلَّب فــــــــي داجٍ كـــــــأن سوادَهُ
إذا انجــــاب موصـــــــولٌ إليهِ سَوادُ

الليل بما يستـجلب من الهموم، ينفي عن الذات استسـلامها إلى النوم، لأن فيـه خلاصاً من المـعاناة، وانجذاباً للسكون؛ فـتجد الهـموم في الظلام مجـالاً فسـيحـاً للامتداد. إن الهـموم في الحب نـاتجة عن ألم البـين وفراق

المحبـوبة، وفي الوقت ذاته حضور صورتها في الـذاكرة، تلك الصورة التي تتصف بالحضور والغياب؛ فحضور صورة المحبوبة يشكل حياة للذات في مجـال الموت (الظلام)، ويشكل حـياة لها وسط المـعاناة الدائمـة التي كلما اشتدت، لاح الموت مواكباً لاشتدادها.

-4-

ثانياً: مظاهر الزمن

الشيب:

ربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان، هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان. حقاً إن الزمان ينتزع منا رويداً رويداً كل ما سبق له أن منحنا، ولكن تجربة الشيخوخة الأليمة، كثيراً ما تشعر الذات البشرية في حدة وقسوة ومرارة أنه هيهات للمفقود أن يعود[47]، وأن الزمان يستنزف قوى الإنسان ويسير بخطاه إلى المستقبل المشوب بالضعف، وعدم القدرة على ممارسة نشاطاته في الحياة، كما كان في الماضي، فيتأتى له شعور بأن الزمان يقوده إلى الفناء، وما الشيب إلا نذير ذلك. يقول بشار مشيراً إلى هذه العلاقة بين الشيب والموت[48]:

لا يرحل الشيب عن دار يحلُّ بها
حتى يُرحِّل عنها صاحبَ الدار

فالمرء حين ينزلق به العمر إلى الشيخوخة، يرى في الشيب نذيراً بالموت، ونقطة تحول عن الحياة الخصبة المشرقة التي باتت مقترنة بالماضي، وكأن هذا الشيب حين يجتاح الذات لا يمكث إلاَّ لاقتلاعها من الحياة – على الرغم من تشبث الذات بالحياة– وهو بهذا الفعل يرادف الموت الذي يتحين الفرص كي ينقض على الحياة.

إن الإنسان يُروَّع دائماً بفكرة الحياة الذاهبة، حين يتأمل أثر التغير الذي أحدثه الزمن، لكنه يحاول تحدي أزمته الحادة بإثبات اقتداره على طلب

الحياة وشهوتها، ونفي الرزانة التي يفترض أن تسود مناخ المشيب[49] :

وقائلة : إن منْـــــتَ في طلبِ الصبى
فـــــلا بُدَّ أن تُحصـــــى عليكَ ذنوبُ
فـــرُمْ توبةً قبل الممــــــات فإنني
أخــافُ عليكَ الله حيـــــن تؤوبُ
تَكَلُّـــفُ إرشادي وقـــد شابَ مَفْرِقي
وحمَّلـــني أهلي فلـــــيس أريبُ
فقـــــلت لها : لم أجـنِ في الحب بيننا
آثامـــاً على نفـــــسٍ، فممَّ أتوبُ

فـالمرأة تحـاول أن تعـيب على الشـاعر جـريه وراء الصـبا واللهـو، وحُجَّتـها في ذلك هي أن الشيب يُنذره بالمـوت، وليس يجديه في هذا الوقت سـوى الكف عن ذلك الجـري، كـي يلاقي الله يوم الحـسـاب غـيـر مـثـقل بالذنوب.وكأن الشيب الذي يوحي به قول المرأة هو صـورة أخرى للموت الذي يتربص لإهلاك الإنسان. ولعل هـذا ما نلحظه بجلاء في قولها «قـبل الممات» ونلحظه أيضاً في رده «وقد شاب مفرقي» حيث يلوح الشيب مرادفاً للموت.

وما دامت (الأنا) تحاول مغالبة الموت بـالحب، فإن موقفه تجاه المرأة ينزع نحو التحدي، وإنكار الـضعف بتأكيد استمرارية تـلك الشهوة المرتبطة بالمـاضي، حـتى وإن لاح الشيب فـي رأسه؛ لأنه سـيكون بذلك إشـارة إلى نضجه وقناعتـه بمواقفه. وفي هذه الحالة يصبح النهي عن الـلهو تكلفاً. وقد يشي هذا بأن الشـيب كما هو صـورة للموت، هو أيضـاً صورة للحب؛ فـهو مكروه؛ لأنه يضـفي على الحيـاة أجواء اليـأس والموت، وفي المـقابل يمـثل جانباً من الحب؛ لأنــه يضفي على الإنسان ملامح الرزانة والرشـاد، فيمكنه من المضي في اللهو والصبا عن قناعة.

فكراهية الـشيب تحمل مـعنى الموت وتسـتبطن أجـواءه، والشيب في الوقت ذاته يمكن أن ينهض بمهمة الحفـاظ على الحياة من عدوانية الآخرين؛ ذلك أنه لا يخشى قـتل الأشيب إن مضى في غـيه[50]. وهكذا تبرز لنا صورة الشيب اندغاماً للحب والكراهية، أو للحب والموت[51]:

الشيــب كـــرهٌ وكـــــرهٌ أن يفارقني
أعجِــبْ بشــــيءٍ على البغضاءِ مودودُ

وقد تـتصــاعد حـدة إحسـاس الشاعـر بالتناهي والصيـرورة اللذين فجرهما الشيب، عندما تلوح له صورة المحبوبة رمز الحياة الخالدة مناقضة لحيـاة الذات الفانية، وتعـيش خارج سيـاق الزمن دون أن تخضع لتغـيراته. تبـدو صورة المـحبـوبة بذلك مـلاذاً للعاشق كي يحـظى بقدرتهـا على بث الإحساس بالحياة، وجـانباً نرجسيًا يستحوذ على الحـياة الخالدة، ويستنفد حيـاة (الأنا) في انتظار نعـمهـا وأمانيـها؛ مـما يولد لدى العـاشق شـعوراً بالكراهية لنرجسيـتها ولتدميرها حيـاة (الأنا) في معاناة العشق والانتظار، وفي الوقت ذاته، يولد هذا الجانب النرجسي شعوراً بالحب العنيف المـتجه إلى استمداد حياته من بقائها[52]:

عبـــــــدُ مُنَّـــــــي وأنعِـــــمي
قـــــد ملكْـــــتُم قيـــــادِيه
شـــابَ رأســــي ولـــم تشـــب
وابـــــــلائـــــــي لدائـــــيه

فـالشيب يداهم الـشاعـر، ويترك الـمحـبوبة مـحـتفظة بحـيـويتهـا ونضارتها. إن صورتـها هذه تسمو على صورة المرأة الإنسـانية، وتتجاوز إمكانيات الوجود البشري، وكأنها تعويذة للحياة ضد التناهي.

وربما تراود (الأنا) هواجس تحول المحبوبة عنها في زمن المشيب، فيلوح لها انتظار المحبوبة خيطاً آخر من خيوط الموت. فالأنا تحتاج إلى نفي صورة الشيب بإثبات اقتدارها على ممارسة الحياة، ومحاولة إقناع ذاتها بأن الشيب لم يحدث شرخاً بين الماضي والحاضر. وفي نطاق هذه النظرة، نلمح تحولاً عن عبدة (المحبوبة الغائبة) إلى محبوبة يمكن أن يكتسب وجودها إثبات ذلك الاقتدار(53):

1- دَعْ ذكــــرَ عَبْــــدَةَ إنه فَنَدُ
وَتَعَــزَّ ترفدْ منكَ مــــا رَفَدوا

2- ما نَوَّلتكَ بمــا تُطالبُــها
إلا مــواعد كلُّــها فَنَــدُ

3-فاسكُــنْ إلى سَــكَنٍ تُسَرُّ به
ذهــبَ الزَّمــانُ وأنتَ مُنْفَرِدُ

4- قد شــابَ رأسُكَ في تذكُّرها
وهَــفا الفــراقُ ورقَّت الكَبِدُ

5- فاستَــبْقِ عِرْضَــكَ أنْ يُدنِّسَهُ
ظــنُّ المــريب وظــنُّه حَسَدُ

6- لا تُجرِ شــيبكَ للــصِّبى فرساً
واقعُدْ فإنَّ لديكَ قــد قعــدوا

7- بل أيُّهــا الرجل المُــضرُّ به
حــبُّ النســاء فليسَ يتئِدُ

8- أخَّرتَ رُشْــدَكَ فــي غد فغد
بل كيــفَ تأمــنُ ما يَسوقُ غدُ

9- ترجـــــــو غـــــداً وغداً كحاملة

فـــــــــي الحـــــيُّ لا يدرون ما تلدُ

10- في اليوم حظُّكَ إن أخـــــــذتَ به

وغـــــــدٌ ففـــــي تلقائِه العَـــــــدَدُ

تبـدأ القصـيـدة بزجـر النفس عن حب عـبدة وتذكـرها؛ لأنهـا لا تفي بموعـدها معه، ولأن انتظارها بات ضربـاً من العبث. فالزمان يمـضي، وقد وضع الشيب عـلامة دالة على جريانه. ويـأتي قوله «بل أيها الرجل المـضر به...» مـحاولة أخـرى لإقناع الذات بأن المسـتقـبل الغامض قـد لا يكون في صالحـها، فـتبـقى حياته كلـها انتظاراً ومعـاناة. وجود الشـيب يكشف عن المصـير النهـائي (الموت) لحيـاة (الأنا)، ممـا يحفز الشـاعر على التـحدي واستـغلال طاقات الحـياة المتـبقيـة لزمن الذات، إذ يقول لنفسـه «في اليوم حظك إن أخذت به».

إن الشاعـر يعيش في حالة صـراع داخل الذات، بين جانبـين : الجانب الأول يتـمـثل في الرضـــوخ للشـيب الذي ينذره بالفنـاء، ويطالب الذات أن تمضي في اليـأس؛ لأن المحبوبة (رمـز الحياة) قد حـجبت عنه خصوبـتها. ويعمق الشاعـر حث هذه الذات على الكف عن اللهو والصبا بكثرة اسـتخدامه أفعـال الأمر (دع، تعـز، اسكن، اقعد)، واسـتخدام النهـي (لا تجر)، وأسلوب الاستفهام الاستنكاري (كيف تأمن...). وأما الجـانب الثاني فيتمثل بالمضـي في تتبع شـهوة الحيـاة، وإطلاق العنان للصبـا بممارسـة طقوس الحب مع المحبوبة، كي ينبذ الإحساس بالموت والخوف من الصيرورة.

ولمـا كان الشـاعر يغـالب المـوت بالحب، فإنـه ينزع إلى التوحـد مع المحبوبة (الشـمـس) مستمداً من علو منزلتها، وقدرتهـا على إخصاب الحياة

عـالماً يـناقض أزمة الـحـاضـر (الشـيب)، فيـحـقق نمطاً من التـوازن بين الإحـساس بالمـوت الذي فـجرتـه صورة الشـيب، والإحـساس بضـرورة استعادة الحياة باللجوء إلى صورة المحبوبة :

11- الحـــب تعجبنـــي لذاذتهُ
والفـــسق أقبـــحُ ما أتى أحدُ
12- لو كنـــتُ آمنـــةً خلوتُ به
يوماً فحـــدَّثني بما يجـــدُ
13- قالـــت لها تُعْـــفَينَ من رَفَثٍ
وعَلَيَّ أنِّي سَـــوف اقتَـــصِدُ
14- فأخـــلي له يكْحَـــل برؤيتكمْ
عيـــناً تعـــنَّاها بكـــم رَمَدُ
15- فلهـــوتُ والظلمـــاءُ جاثمةٌ
بالشمـــس إلاَّ أنَّها جَسَـــدُ
16- حتـــى انقضى في الصُّبحِ ملعبنا
وكـــذاكَ يهلِكُ مـــا له أمَـــدُ

إن نهاية القصـيدة تشير إلى أن الشاعـر توحد مع المحبوبة، فـحققت (الشمس) التي تمثل جـسد هذه المحبوبة خصوبة الحـياة، في زمن يعصف الموت فيه بحياة الذات وينذرها بالهـلاك. ويأتي قوله «كذلك يهلك ما له أمد» إشعـاراً بأن اللذة تنتهي كالحـياة المرتـبطة بالزمن، فهي إذن قصـيرة، ولم تحـقق له إشـباعـاً، لكنهـا على الرغم من ذلك أشـعرت الذات بقـدرتهـا على مـواجهـة مـشكلة ارتبـاط الشـيب بالـموت التي بـدت متـأزمـة في بداية القصيدة.

وربما تكون اللذة قد أعادت (الأنا) إلى الشعور بالموت ثانية، كما نلمح من القول ذاته «كذاك يهلك ما له أمد» وكأن اللذة التي نالها جزء من الشباب، أو من إطلاق العنان للشيب كي يجري وراء الصبا – كما أشار في البيت السادس– وحينما انقضت اللذة أو هلك زمنها، أسلمت الذات مرة أخرى للشيب، لتنتظر الموت الأبدي. ويأتي بزوغ الصبح نذيراً آخر بعودة الحياة من استغراقها في الظلماء باللذة إلى تيقُّظ المعاناة المتزامنة مع وجود الشيب.

وعندما حَرَمَ المهديُّ بشاراً من الغزل، الذي يرادف الحرمان من الحياة بخصوبتها وعطائها، نجده يعمم صورة الشيب على الذات، وكأنّ الشيب يحاول التهام حياته كما يحاول الموت متربصاً أن يلتهمها[54]:

صحا القلبُ عن سلمى وشابَ المُعَذَّرُ
وأقصرتُ إلا بعضَ ما أتذكَّرُ
وما نلتُها حتى تولَّت شبيبتي
وحتى نهاني الهاشميُّ المغرَّرُ

فالقلب يصحو عن سلمى، أو بمعنى ثان: يفيق من استغراقه في الحياة، والشيب يعم رأسه إلى المعذر. ثم يأتي قوله «أقصرت...» إشارة إلى أنه لم يعد قادراً على ممارسة الحياة كما كان في الماضي، إلا عن طريق التذكر أو استعادة الزمن، تلك الاستعادة التي يبدو فيها الماضي الذي عاشته الذات في ظل الشباب والحرية معارضاً للحاضر في ظل الشيخوخة والكبت.

ويشير قوله في البيت الثاني «حتى تولت شبيبتي» وقوله «حتى نهاني الهاشمي» إلى اقتران الشيب بنهي المهدي، وكأن الشيب يرادف

النهي. ومن هنا يصبح الشيب نذيراً بالموت الذي تتراخى فيه شهوة الحياة عن التوثب؛ ذلك أن المحبوبة تُرِكَتْ بأمر المهدي، والشيب عم الرأس كما يعم الموتُ الحياةَ.

وقد أكد ذلك بوضوح في قصيدة أخرى جعل فيها التخلي عن المحبوبة تخلياً عن الحياة وإيذاناً لها بالموت، وجاء هذا التأكيد على لسان المحبوبة بعد أن ذكر الشيب، وذكر تخليه عنها انصياعاً لنهي المهدي(55) :

فبكت بكيةَ الحزين وقالتْ :
كلُّ عيشٍ مُودَّعٌ عن قريبِ

فالحياة نفسها (المحبوبة) تدعوه لتلبية شهوة الذات، لكنه يرضخ لأمر المهدي الذي يرادف الشيب والموت معاً، فيُسلم الذات للمصير النهائي (الموت).

- ٥ -

الطلل:

يبعث تأمل الطلل، وما أحدث الدهر به من خراب، تأملاً في الحياة نفسها؛ فالدهر قد أحال الديار من خصوبة إلى جدب، ومن جمع شمل الأحبة إلى فراق، أو موت... وجعل من الطلل مسرحاً لحركته فيه. ومع أن الشاعر يكره هذا الحاضر، ممثلاً بصورة الطلل الذي تعم فيه آثار الموت واليأس، لكنه يحبه في الوقت ذاته، فهو شاهد على الماضي المشرق، وهو الذي يشتم منه رائحة الحياة والصبا، قبل أن ينكبه الزمن ويحيل حياته إلى الموت.

يقول بشار في الطلل[56]:

1- يا دارُ بين الفرع والجِنَاب
عفا عليها عُقَبُ الأعقابِ

2- قد ذهبتْ والعيشُ للذَّهابِ
لما عرفناها على الخرابِ

3- ناديتُ هل أسمعُ من جواب
وما بدار الحيِّ من كرَّابِ[57]

4- إلا مطايا المِرْجَل الصَّخَّاب
وملعَبِ الأحبابِ والأحبابِ[58]

5- في سامرٍ صابٍ إلى التصابي
كانت بها سلمى مع الربابِ

6- فانقلبتْ والدهرُ ذو انقلاب
ما أقرب العامرَ من خرابِ

7- وقد أراهُنَّ على المثاب
يلهوُن في مُستأسدٍ عُجابِ[59]

8- سهْـــــــلِ المجـاري طيِّبِ التراب

نـــــورٌ يُغنِّـــيه رُغـــــــا الذبابِ

9- فــــي ناضــــرٍ جَعْدِ الثَّرى كُباب

يلقـــــى التهابَ الشمـــــسِ بالتهابِ

10- مثـــــل المصلِّي الساجـد التَّواب

أيام يبـــــــــرُقْنَ مـــــــن القبابِ

11- حُورَ العيـــــــــونِ نُزَّه الأحبابِ

مثل الدمــــى أو كَمَــــــــها العذابِ

12- فهـــــن أترابٌ إلـــــــى أتراب

يمشـــــــين زوراً عـــن مدى الحِرَابِ

13- في ظل عيشٍ مُتْـرعِ الحـــــلاب

فَابكِ الصِّـــــبا فـــــــــي طللٍ يَبابِ

يدل التحديد الـمكاني في مطلع القصيدة على تمـسكه الشديد بالديار، أو بالأماكن التي سكـنها الأحبـة وارتسمت ذكرياته فـيها. إنهـا شاهد على حياة كانت، وعلى حاضر يذكـر بالموت، ويومىء إلى أن ما حول الشاعر كله عرضة للفناء والتناهي. فالديار «قـد ذهبت والعيش للذهاب» ذلك أن إقفارها من العنصر الإنساني يمـثل غياباً لطمأنينة الذات، ووضعاً لها أمـام المصير الذي يحدق الموت فيـه متفردة في مواجهته، وضائعـة وسط الزمان المدمر. وفي الأفعـال الماضـية (عـفا، ذهبت، انقلبت) دلالات قـوية على الفناء الذي صيَّر الماضي إلى خراب، والتهم إشراق الـحياة وجمالها تاركاً الذات إثر هذا التحوّل ممزقة.

إن رحيل محبوبتيه (سلمى والرباب) يعني غياب مصدر الخصب الذي يستوعبـه رمز الأنثى، هذا الغياب الذي فرضه الدهر على الحيـاة مبعداً إياها

عن الطمأنينة والاستقرار، ومبقياً الذات في تيار الزمن المتقلب. يسعى الشاعر إلى تفريغ الطلل من مخزونه الزمني ببعث صورة محبوبتيه في الذاكرة، حيث يمثل حضور هذه الصورة الحياة، ويمثل غيابها الموت، فهي إذن حية ميتة في الوقت ذاته. وتبعث تلك الصورة أيضاً في مسرح الزمن (الطلل) ليؤكد باستحضارها أن الذات وهي في وسط الموت، تبقى على وعي عنيف بحضور الحياة، أو بحضور عناصرها. وتظهر الأثافي وغيرها من أجزاء الطلل ضماناً لبقاء معالم الحياة السابقة، وفي الوقت نفسه تشير إلى أثر الفناء في تلك الأجزاء التي تبرز لنا صورتها ملتبسة بالحياة والموت.

وحينما يرتد إلى مأساته في الحاضر (الطلل) يبكي على تولي ذلك العهد المشرق من الحياة، وكأنه يبكي على حياة الذات التي استنزفها الدهر، كما يستنزِف خصوبة الطلل، فأحالها من الشباب الذي يعادل خصوبة الديار إلى الشيخوخة التي تعادل الطلل. ويشير قوله «لما عرفناها على الخراب» إلى أن الشاعر أحس التغير الشامل على الديار بصعوبة؛ فقد ذهب زمن الإشراق بسرعة خاطفة أفضت إلى عدم التعرف، نتيجة عدم القدرة على استيعاب سرعة تحول الخصوبة إلى ضدِّها (ما أقرب العامر من خراب) وأن هذا التغير الذي حدث للديار هو نفسه الذي حدث لحياة الذات بفعل الزمن، والزمن الذي استغرقه تغيير ملامح الديار ليفضي إلى عدم المعرفة، هو نفسه الذي قطعته الذات لبلوغ هذه المرحلة.

إن الزمن الذي دمر الطلل هو عينه الدي دمر حياة الشاعر. فالذات إذن، امتداد لصورة الطلل الذي رحلت عنه المحبوبة وتركته خرباً، والذات رحلت عنها المحبوبة أيضاً لأنها في حالة الشيخوخة. ولذلك فإن الطلل وامتداده اختفت منهما الخصوبة والإشراق، وقد أظهرت صورة الطلل وصورة

الشيخوخة، أو تولي الصبا إحساساً حاداً بالموت المتربص بالحياة، فلا يملك الشاعر إلا أن يُخضع الذات للبكاء على الحياة المنقضية، وهو ماثل في سياق الموت «فابكِ الصبا في طلل يباب». وعلى هذا، نرى أن الشاعر حين يكشف عن تولي الصبا في البيت الثالث عشر، لا يدع للذات فرصة الإحالة إلى الماضي المشرق، بل يقف عند نقطة الوعي الحاد بحضور الموت الذي فجرته صورة الطلل. ولعل ذلك جاء تحفزاً إلى خصوبة قوية تؤمل الذات أن تعيد لها الإحساس بالأمن والطمأنينة، وهي في زمن الضعف والعجز، تلك هي خصوبة الممدوح (عقبة بن سلم) التي عمقتها الأبيات التالية من القصيدة [60].

إن صورة الطلل حين تنهض برمز الماضي المندثر، تقابل صورة الشيب وفي كلتا الصورتين، تشيع في النص هيمنة الموت على الحياة. يقول الشاعر في الطلل: [61]

وأبدى البلى فيها سطوراً مبينة
عباراتُها أن كل بيتٍ سَيَدْثُر

أليس يعني قوله أن هذه السطور المكتوبة التي يمكن أن تنبىء عن قابلية الاحتفاظ بالبقاء – بعد أن أحال الموت تلك الديار إلى خراب– تنذر في الوقت ذاته بالفناء، كما يمكن أن تنهض صورة الشيب بالمدلول ذاته؟ ونلحظ هذا الالتقاء بينهما جليًا في قوله الذي سبقت الإشارة إليه[62]:

لا يرحل الشيب عن دارٍ يحلُّ بها
حتى يُرحِّل عنها صاحب الدار

فالشيب، على الرغم من مواكبته لحياة الذات، لكن في هذه المواكبة

إنذاراً بالفناء الذي سيُحيل الديار بعدها إلى خراب.

إنَّ الشيب والطلل علامتان في سياق الزمن، توحيان بأن جانباً كبيراً من العمر قد تولى، وأن الماضي هيهات له أن يعود، وإنْ كانت الذات تُغالب الإحساس بالموت بتراميها إلى الحب[63]:

دعيني أصِبْ من مُتعة قبل رَقْدة
تكادُ لها نَفْسُ الشقيق تزولُ
وإني لآتي الأمرَ أعرفُ غيَّه
مراراً وحِلْمي في الرجال أصيلُ
ولما رأيت الدار وحشاً بها المها
ترودُ وخيطانُ النعام تجولُ
ذكرتُ بها عيشاً فقلت لصاحبي
كأن لم يكن ما كان حين يزولُ
وما حاجتي لو ساعد الدهر بالمنى
كَعابٌ عليها لولؤ وشكولُ
بدا لي أن الدهر يقدح في الصفا
وأن بقائي حين شِبْتُ قليلُ
أقولُ لقلبي وهو يرنو إلى الصِّبا
علام التصابي والحوادث غولُ
لعلكَ ترجو أن تعيشَ مُخَلَّداً
أبى ذاك شبان لها وكهولُ
فبِتْ خائفاً للموت أو غيرِ خائف
على كل نفسٍ للحمامِ دليلُ

يبدأ الشاعر قوله بفعل الأمر «دعيني» مما يدل على أنه كان بحالة قلق

وصراع مع ذاته، وأسقط هذا الصراع على الخارج ليبدو صراعاً مع المرأة، يحاول فيه أن يحسم الأمر، فيتخذ قراراً يمضي في ضوئه. يريد الشاعرُ الترامي إلى اللذة قبل أن يفتك الموت به، ويرقد في سكون أبدي. ويقدم للمرأة مسوغات اندفاعه، بأنها جاءت بعد تأمل طويل لحركة الحياة ولم تأت عبثاً، إنه يقدم على اللذة وهو يعرف غيَّها. إن وعي الشاعر الحاد بأن ما يحيط به كله عرضة للفناء والتناهي، قد حفزه إلى الإقدام على اللذة، كي يبلغ بما تبقى له من زمن اكتمال شهوة الحياة (الموت)، وهو يمارس الحياة بحدتها وعنفها، فيحقق وجوده بمستوى تلك الحدة.

وتعمق صورة الطلل هذا الإحساس، وتشكل بذلك مثيراً للبحث في مشكلة الموت؛ فالطلل الذي كان خصباً بوجود العنصر الإنساني، تحول إلى مسرح لحياة الحيوان، يزخر بحركة مستمرة لا تخضع للثبات؛ فالمها «ترود» والنعام «تجول». وعلى الرغم من أن الحياة الجديدة – التي جاءت تالية للعفاء – يمكن أن تشف عن إرهاصه بحياة إنسانية في المستقبل، لكن الأبيات تكشف عن إحساس (الأنا) بالتوتر، نتيجة وعليها بحضور الموت؛ فتوحش الديار يمكن أن يعني محاولة لإيجاد نوع من التوازن بين اليأس من انبعاث الحياة بعد انقلاب الدهر، والأمل في استعادة خصوبتها بوجود الإنسان مستقبلاً. وعندما يحاول الشاعر اقتناص الماضي، ليشعر بالقدرة على امتلاكه، وأنه ما زال حيّاً في مناخ الموت والغياب؛ يجد أن هول الحاضر أشعره وكأن الماضي لم يكن موجوداً، بعد أن طواه الزمن.

وتأخذ أزمة الشاعر بالانبثاق قويّة، حين يتحدث عن الشيب، فيقول «بقائي حين شبت قليل»، فالشيب هو معضلة الذات أمام الزمن، تلك المعضلة التي توحدها مع اليأس، والتلازم مع الإحساس بالموت، خاصةً حين تجتمع صورة الطلل مع صورة الشيب. يقول أحد الباحثين في سياق

الحديث عن علاقة الطلل بالشيب في الشعر الجاهلي : «لقد كان الأمل يحدو الشاعر ببعث الحياة في الطلل، تلك الحياة التي تعم المكان والإنسان، ولكنه حينما يُواجه بمشكلة الشيب، فإنه يرى في ذلك نذيراً بالفناء، ويتجه تفكيره إلى الموت. وإذا تعايش هاجسا الحياة والموت في الطلل، فإن هاجس الموت غلب على الشاعر في أثناء الحديث عن الشيب، وفي مقابل الأمل الذي يراوده في الأطلال نلمح اليأس، وهو يتحدث عن الشيب»[64].

يمكن أن يرمز الطلل هنا إلى الرغبة في انبعاث الحياة عن طريق البحث عن اللذة، قبل أن يداهم الموت حياة (الأنا) كما داهم الطلل ذاته. وتأسيساً على هذا، تبدو حياة الوحش على الطلل مثيرة للحزن والحسرة، مع أنها تحمل معنى الحياة. وفي المقابل يبدو الشيب صورة للموت الذي يعيش مع (الأنا) حتى تبلغ رقدتها الأخيرة. إن قلب الشاعر الذي يرنو إلى الصبا يمثل سعي (الأنا) لبث حياة جديدة في طلل الذات (شيخوختها)، لكن الشاعر يعود فيسأل قلبه : لماذا يحاول بعث الصبا وضربات الدهر تأخذ صورة الغول في تحولاتها؟ إنهما (الدهر والغول) يستويان بالتقلب والتربص لإهلاك الإنسان، كما أن هذه المحاولة للانبعاث لن تحقق الخلود للأنا التي تعاين فعل الموت وهو يفتك بالبشر شباباً وكهولاً، أي يهلك الوضع الراهن للذات (الكهولة) ويهلك نقيضها المنبعث باستعادة الزمن (الشباب). وكأن الشاعر يقر أن الاندفاع إلى اللذة رغبةً في الانفلات من قبضة الموت لن تحقق له الخلود، بل تعني الهروب من المشكلة؛ لأن الموت هو الذي يُنهي حياة الإنسان، وهذه الحقيقة لن تتغير.

وما دام الطلل في حقيقة الأمر، يستوعب فكرة التأمل في مصير الإنسان، فإن على المرء أن يتجاوز البكاء على الحياة دون جدوى، وينظر إلى ما بعد الموت. إن الطلل يشكل مثيراً للتفكير في المصير، وليس يشكل

المصير ذاته كي تقف الحيـاة عند هذه النقطة. ولهذا ينبغي لمن يتطلع إلى ما بعد المـوت، أن يفكر في الحشر والحـساب (الحياة الأبدية) ويتـرك الخوض في أمر الديار الخربة، أو الانحصار في بوتقة الحاضر.

ولعل دعـوة الشاعـر إلى تنكب الوقوف بالطلل كـانت من هذا القبـيل، يقول[65]:

كيــف يبكي لمحْــبَسٍ في طُلُول
مَنْ سيُفْضي لحبس يوم طويل
إن في الحشـر والحساب لشغلاً
عن وقـوفٍ لكل رسمٍ مُحيل

يبدأ قوله بالاسـتفهام الاستنكاري «كيف يـبكي ...» ليعيب على أولئك البكائين على الحيـاة حين يداهمهم الزمن، ويخـرب حاضرهم المشـرق، فلا ينظرون إلى ما بقي من زمن دنيـوي، أو إلى ما ينتظرهم من حيـاة أخروية، تمثل مشكلة الإنسان الحقيقـية أمام الموت. يقول عز الدين إسـماعيل في هذين البيتـين : «وهذه النظرة بالغة العمق في الإحسـاس بحقيقـة الموقف ودلالته النفسية والاعتقادية في ذلك التـقليد القديم، فلم يكن وقوف الشاعر الجاهلي بالأطلال ... سوى تعبيـر روحي عن قلقه إزاء ظاهرة الموت الذي يأتي خبط عشواء (كما قال الشاعر الجاهلي)، وإزاء ما يكون أو لا يكون بعد الموت. فلم يكن أمام الشـاعر آنذاك سوى أن يقف مـتحسراً عـلى الأيام الخوالي الحلوة، قبل أن يلقي به الموت في تيه المجهول. وحين جاء الإسلام بعقيدة البعث في الحيـاة الأخرى، حيث يكون الثـواب والعقاب، أنارت هذه العـقيدة ذلك التـيه، ورسمت صورة لما يكون بعد الموت من معاد إلى حياة الخلود الأخروية في النعيم لمن أحسن، وإلى العذاب لمن أسـاء. ومن ثم يصبح الحديث عن الطلل

نوعاً من الردة الجاهلية حيث كان العربي ما يزال قلقاً مضيعاً أمام ظواهر الكون الكبرى. وأولى من هذا – وقد أنار له الإسلام الطريق– أن يجعل همه في التفكير فيما ينتظره في حياته الأخروية من حساب على ما قدمت يداه. وإلى هذا ذهب بشار»[66].

ومن أجل ذلك، فإن من الصعب علينا أن نكتفي بالقول: إن هذين البيتين من ملامح الشعوبية عند بشار، كما ذهب محمد محمود نوفل[67]، أو إنهما من قبيل الاستهزاء بالبكاء على الأطلال، كما ذهب محمد مصطفى هداره[68]، دون أن نكلف أنفسنا بأكثر من ذلك.

هوامش الفصل الثاني

1- رأى بعضهم أن الدهر لا ينقطع أبداً في حين يكون الزمان من شهر إلى ستة أشـــهر. وقــيل: إن الدهر هو الزمــان الطويل، ويطلق على القــصــير تجـوزاً واتسـاعاً. انظر في ذلك: الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت (الكويت) 1982، مادة (دَهَرَ). ورأى آخرون أن الزمان هو الدهر. انظر: لسان العرب، مادة (دَهَرَ).

2- الزمن في الأدب. هانز مـيرهوف. ترجمــة: أسعد رزوق، مـؤسســة سجل العرب (القاهرة)، 1972، ص10.

3- الديوان: 1/271-272.

4- الركح: ركن الجبل.

5- الشأنان: هما العرقان اللذان يخرج منهما الدمع.

6- انظر: الحب والموت، إبراهيم سنجلاوي. ص126 -127.

7- الديوان 3/8.

8- الديوان 1/264.

9- المندلث: الذي لا ينفكّ في الحرب عن القتال.

10- الديوان1/158.

11- الديوان 4/99-100.

12- لقيمان: لعله تصغير لقمان بن عـاد الذي زُعم أنه عمِّر عمر سبعة نسور، أو لعله لقمــان المذكور في القرآن الكـريم. وهرماس: لعله هرمس الذي وضع علم الحكمة في مصر، ويسميه المصريون القدماء ثوث، ويعتقدون أنه عمّر طويلاً ،وأنه علّم الناس تصبير الموتى. انظر: الديوان 4/100 (الهامش).

13- الديوان 3/22.

14- الديوان 3/24.

15- الديوان 148/3.

16- الديوان 230/1.

17- تاريخ الشعر في العصر العباسي. يوسف خليف. ص 57.

18- الديوان 278/1-280.

19- القليب: القبر العميق.

20- الشعيب: مزادة الماء.

21- السميذع: الشجاع.

22- الغدو: السير صباحاً. التهجير:السير في نصف النهار. الرائح: الخارج في المساء.

23- الأغاني 161/3.

24- انظر: الأغاني 220/3.

25- مشكلة الإنسان، ص 122.

26- انظر: في الأدب العباسي. مطبعة النعمان (النجف الأشرف) ط3، 1970، ص150.

27- انظر: رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية. ص 519.

28- دراسات في الأدب العربي: العصر العباسي. منشأة المعارف (الاسكندرية)، د. ت، ص 56.

29- رثاء الأبناء في الشعر العربي. مكتبة المنار (الزرقاء- الأردن)، ط1، د. ت، ص67.

30- الديوان 188/2.

31- انظر: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. محمود شكري الألوسي. تحقيق: محمد بهجة الأثري، دار الكتاب العربي (القاهرة)، ط3، 1923، 311/2-313.

32- الديوان 114/3.

33- الديوان 4/255-256.

34- انظر: ما فوق مبدأ اللذة. ص91-93.

35- تزيين الأسواق في أخبار العشاق. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، ط2، 1987، 423/2.

36- ديوان الصبابة. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، 1984، ص 10.

37- الديوان 207/2.

38- الديوان 190/2.

39- الديوان 77/2.

40- انظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي. دار القلم (بيروت)، د.ت، ص 459.

41- موقف الشعر من الفن والحياة، محمد زكي العشماوي. ص 160.

42- الديوان 88/4.

43- الديوان 362/1-363.

44- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 84.

45- الزمان الوجودي. عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة (بيروت)، ط3، 1973، ص 174.

46- الديوان 127/3.

47- مشكلة الإنسان. زكريا إبراهيم، ص 76.

48- ديوان شعر بشار بن برد. ص 127.

49- الديوان 206/1-207.

50- انظر : الديوان 371/1.

51- الديوان 55/4.

52- الديوان 252/4.

53- الديوان 64/3-66.

54- الديوان 234/3 - 235.

55- الديوان 224/1.

56- الديوان 164/1-165.

57- كراب : بمعنى أحد.

58- مطايا المرجل : هي الأثافي؛ لأن المرجل يعتلي عليها، فكأنه يركبها. والصخاب : الكثير الغليان.

59- المثاب: مقام الساقي من البئر، يُقال: ثاب الحوض، إذا امتلأ.

60- انظر: القصيدة نفسها في الديوان 168/1.

61- الديوان 93/4.

62- ديوان شعر بشار بن برد. ص 127.

63- المصدر السابق، ص 178-179.

64- الزمن في الشعر الجاهلي. عبد العزيز محمد شحادة. مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، دار الكندي (إربد- الأردن)، 1995، ص 118.

65- الديوان 173/4.

66- في الأدب العباسي: الرؤية والفن. دارالنهضة العربية (بيروت)، 1980، ص 40-41.

67- انظر : المختار من الشعر والشعراء في العصر العباسي. مطبعة وأوفست النصر (نابلس)، ط 1، د.ت، ص 52.

68- انظر : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. المكتب الإسلامي (دمشق)، ط1، 1981، ص 163.



الفصل الثالث

الاتجاه الإنساني والتقاء الحب بالموت

-1-

المحبوبة:

آراء النقاد والدارسين المحدثين في المحبوبة:

حظيت صورة المحبوبة في شعر بشار باهتمام كبير من النقاد والدارسين المحدثين، وقد تتبع معظم هؤلاء صورتها من خلال رؤيتهم لحب بشار كما استقوها من طبيعة سلوكه، وظروفه العضوية، ومعتقدة، حتى بدت لنا المحبوبة صورة ممسوخة ناتجة عن تصرفات بشار وشهوانيته، وكأن هذه المحبوبة تعيش بمنأى عن الشعر، مجردة عن دلالاتها الرمزية فيه. فعباس محمود العقاد يرى أن الحس أخذ عند بشار مكان الخيال، وأغراه فقد البصر باستحضار ما فاته من المحسوسات التي لا يقنع بها المبصرون[1]، ولهذا كان غزله «وصفاً للذات الحس التي يباشرها أو يشتاق إليها، وكان حبه للنساء لا حبًا للمرأة ... أو كان حبًا للأنثى التي يراها واحدة في كل امرأة»[2]. ويجد المازني أن المرأة عند بشار لم تكن إلاّ أنثى «يصبو الرجل إلى جسدها، وأداة يرضي بها غريزته، وندر أن يرتقي إحساسه بها إلى المعاني النفسية، وكان لا يفرغ من التشبيب بالنساء، أو على الأصح من وصف ما يشتاق إليه منهن، ويطلبه عندهن من اللذات، إلا ليذكر فحولته وتنزّيه»[3]. ويقول مارون عبود : «أدرك بشار الجمال بعين الغريزة العمياء فتخيل المرأة مادة استهلاكية لا غنى عن استهلاكها، كالسكر

والرز مثلاً...»[4] . ويذهب يوسف خليف إلى أن المرأة «لم تكن في شعره محبوبة يتغنى بها، ويصور حبه ووفاءه وإخلاصه لها، وإنما كانت وسيلة للمتعة الحسية التي عاش حياته يبحث عنها في كل امرأة تقابله، وكأنه ذئب جائع لا يكف عن البحث عن فرائسه»[5] .

وقد غذى هذه الاتجاهات في التفسير تعدد أسماء النساء في شعر بشار، مما جعل غزله غير معبر عن حبه بقدر ما يصور لهوه وعبثه[6] ، ونُظر إلى العلاقة بينه وبينهن على أنها «ليست علاقة حب بقدر ما هي صلة عابرة أو نزوة طارئة»[7] ، وأنه في حبه وغزله الذي تبدو فيه حرارة المحبين وغرام العشاق بعيد عن الصدق لا يُعبر عن مكنون نفسه وما فطرت عليه، ومما يدل على ذلك أنه كان يضرب على الوتر نفسه في ادعاء الحب وشدة الصبابة لكل واحدة تغزل فيها، بحيث يقول فيها ما قال في غيرها[8] .

وشكك بعض الدارسين في صحة هذه الأسماء «لأن المعروف أن الشعراء كانوا يحرصون على التكنية بأسماء جميلة ذات نغمة موسيقية، خفيفة على الأذن تكشف معاني لها بالقيم الجمالية صلة، وكانوا يذكرون هذه الأسماء في أشعارهم كي تكسبها جمالاً وحياة وحركة ... والدليل على ذلك أن هذه الأسماء تتكرر في أغلب ما وصل إلينا من الشعر العربي جاهلية وإسلامية»[9] .

واتجه آخرون في تعليل لجوء بشار إلى الغزل الحسي، إلى الربط بين الغزل والمعتقد؛ فذهبوا إلى أن خلاعته ومجونه وإفحاشه من المظاهر العملية للزندقة[10] ، والتحرر المطلق من قيود الدين كأي شعوبي[11] ، وأنه يصدر عن تلك النزعة الإلحادية العامة التي طغت على حياته ومصيره[12] .

لقد أفضت دراسة صورة المحبوبة – اعتماداً على هذه المنطلقات– إلى رفض بعضهم وجـود الحب عنده؛ فالمازني يقول : «وبعـيد جداً أن يكون ذو الطبيـعة الحيـوانية ممن تستـغرقهم العـاطفة، أو تستـولي عليهم فكرة»[13]. ويتسـاءل طه حسـين قائلاً : «هل أحب حـبًا صـادقاً؟ هذا سـؤال أحاول أن التمس الجواب عليه في شعر بشـار، فلا أجد إلى ذلك سبيلاً»[14]. أما بطرس البستاني، فـيرى أنه لم يعرف للحب معنى صحيحـاً، ولا اختلج فؤاده لمرأى الجمـال، وهو لا يرى ... فهو فاسق القلب، شـهواني الحب، لا يفهم منه غـير اللذة الحيوانية[15].

وسوف نـرى من خلال دراسة صـورة المحـبوبة أن وضع الـحدود الصلبة بيـن الحسيـة وغير الحـسية، قـد يبعد عن مكنـونات الشعر نفـسه، ويضعف قدرة هذه الصورة على توصيـل رؤية الشاعر للوجود، هذا الوجود الذي تندغم فيـه صورة المحـبوبة، لتشـكل خيوطاً مـتشابكة تحـمل رموزاً للحياة والموت.

ولمناقشة قضية الحسية التي ألحوا عليها في دراسة صورة المحبوبة في شعـر بشار، والتي اختلطت مـعانيها في أذهانهـم بين المادية والتعبـير الفـاحش؛ سنأخذ ثلاثة نمـاذج شعـرية جاء بهـا بعض النقاد للتـدليل على حسيته.

يقول بشار[16] :

بعثـــــــــت بذكـــــرها شعري
وقدَّمــــــتُ الـــــــهوى شَــــرَكا
فلمــــا شاقـــــــــها قولـــــــي
وشــــــــبَّ الحـــبُّ فاحتُنِـــكا

أتتنـــــــي الشمـــــــس زائـــــرةً
ولــــــــــم تكُ تبـــــرحُ الفَلَـــكا

تقــــــولُ وقد خلـــــــــوتُ بها
تكلًّـــــــم وأكفنــــــــــــي يدكا

وجدتُ العيش فــــــــي سُــــــعدى
وكان العـــــيشُ قـــد هلَـــــــــكا

فالشاعر يبعث بـذكر المحبوبة شعره، مما يشـير إلى أن الذكر يختلط بالحب هذا من ناحية، ويشـير من ناحية أخرى إلى أن الحب داعيـة للشعر أو باعثه، فكلما تصاعدت حدة الذكـر تصاعد الحب، وواكب هذا التصاعد درجة عنيفة من التوتر الطاغي نتيـجة فقدان الحضور الحقيقي للمـحبوبة. وحينما تجلت صورتها للشاعر، بعد أن نال الشـعر المنبعث مع الذكر رضاها، وكان الحب قد تنامى كالكائن الحي الذي كلما تقدم في السن تعمق الحياة وأحنكته التجـارب، جاءت إليه. فـلماذا جعل مـجيء المحبـوبة التي تقمـصت صورة الشـمس، بـعـد أن شب الحب؟ ولمـــاذا ينسب الزيارة في بدايـة الأمـر إلى الشمس، ثم ينسـبها بعـد ذلك إلى سُعدى؟. فـالمحبـوبة هي الشمس التي لا تبرح الفلك، والفن الذي يترامى إلى الخلود هو الوحـيد الذي يستطيع الارتقاء إلى منزلتـها السامـية الخالدة، للابتـهال إليـها كي تعانق حـياته المـجدبة، وتمارس مـعه طقـوس الخصوبة. ألم يخـبرنا الشـاعر أن الحب لديه يتـخذ صورة الـطفولة، وأن الويل له أو المـوت، إن شب هذا الحب[17]، أي إن وصلت شهوة الحياة إلى تكاملها؟.

وفي هذه الحالة من الـتوتر الطاغي في الذات، تترك الشـمس موقعـها الذي لم تكن تبرحه من قـبل، لكي تعيد له الحيـاة، وتجدد خصوبتهـا، ملبية بذلك نداء الحـب والفن. ونلحظ هذا من خـلال قـولـه : «وجـدت العـيش...»

وإردافه على هذا بقوله : «وكان العيش قد هلكاً» فـزيارة المحبوبة، أو معانقة رمز الحيـاة الخالدة للفنان، وهبتـه حياة جديدة، دفـعت عنه سعي الحب إلى الاكتمال أو إلى الموت، نتيجة افتراضها البين المطلق.

ومع أن المحبوبة تحاول أن تكتفـي بوجودها إلى جانبه، إلا أن الشاعر يريد أن يبعث في ذاته الحـياة بنفي الحرمان الدائم منها؛ لأن مـمارسة الحب معهـا، تعني ممارسة طقـوس الخصوبة التي تُثري الحب والفـن معاً. ولذلك نشتم من البيت الأخير أن هذه الخصوبة قد تحققت.

ومـمـا يلحظ أن الشـاعر بعـد تلك اللذة، يـقول : «وجـدت العـيش في سعـدى»، وليس في الشمس. أليس يعني هذا أن الشمس قـد عادت إلى علوها رمزاً، وأن الحيـاة بعد أن تحققت فيهـا الخصوبة أصبحت تتناوشـها صورة المرأة الفن، وصورة المرأة الواقع؟ وأليس يعني هذا أن الشاعر لم يخلص من صورة المـرأة التراثية في الشـعر الجـاهلي، تلك الصـورة التي علقت برمـز الشمس المعـبودة الأم(18) ؟

وينتخب صلاح عبدالصبور من قصـيدة لبشار أربعة أبيات، ليدلل بها على حسيته، بل على إغراقه في النزعة الحسية التي تكشف عن نفسه التي لا ترضى بهذا الحب الرومانتيكي، بل تطلب الحب المتحقق(19) :

ألا قل لتـلك المالكـية اصبحـي
وإلا فمنـينا لقاءك واكـذبي
عدينا، فإن النفـس تُخـدع بالمـنى
وقلـبُ الفتى كالطـائر المتقلب
إذا يئست نفسُ امـرىء مـن حبيبه
تبدَّل أخـرى مركباً بعـد مركب

وما الحـــــــب إلا صبـــــوة ثم دنوة
إذا لم يكن كـــان الهـــــوى روغ ثعلب

فهو يُخيِّـر المحبوبة بين أمرين : إما أن تبدي له من الحب شـيئاً يعلقه بها، وإما أن تجـعل الأماني قائمة دون الإيفاء بهـا. غير أن طبيعة عـلاقته مع المحبـوبة (عبدة) -كما سنرى- تنسـجم مع الخيار الثاني، فـماذا يمثل هذا الخيار لبشار فناناً؟ وماذا يمثل الوفاء من طرف واحد في الحب، حتى يصل وفاؤه إلى اليأس؟

بقاء المحبـوبة (رمز الحب والفن) بعيدة البعد كـله، غير قادرة على أن تهب الحيـاة وعداً بإخصابها، أو أن تمـارس طقوس الخصوبة، يمـثل اليأس الذي يفضي إلى موت الحب. فتأخذ (الأنا) بإزاحته عنها بالتحول إلى وسيلة حب أخرى، يمكن أن تغـذي تصاعد الحب وإخصـاب الفن. إنَّ العاشق الفنان في حبّه، لا يتخلى عن ممارسة تلك الشـهوة، أما إن تخلى عنها أو أجلها فذلك يرجع إلى متطلبـات الحب والفن في البقاء. وقد يحـاول هذا العاشق أن يعلق تلك الممارسة، فـيقرب الصورة المشتهاة إلى ذاته ثم يبـعدها، رغبة منه في تأجيج نار الحب، وحرصـاً على إبقاء منزلة ذلك الرمز غامضـاً، يطالبه دائماً بالمزيد للكشف عن عالمه. ولعل هذا ما كـان يريده بشار من عبدة. إن شـهوة الحياة إذا لم تمـارس، أو إذا لم تعط آمالاً بالخصوبة التي يمـكن أن تخدع بها الذات؛ فإن صورة المـحبوبة التي تستـوعب رمز تلك الشهوة، تصـبح مثاراً لليأس الذي يردها إلى قحل الحياة، ويذكرها بالموت.

ونظرة عامة إلى النص كاملاً تؤكد لنا ذلك[20] :

1- ألا قُـلْ لتلـــك المالكيةِ أصْبِـــحي
وإلا فمنِّيــــــــنا لقـــــاءكِ واكذبي

2- عدينا فإنَّ النفـــسَ تُخــدعُ بالمنى

وقلـــبُ الفتى كالطـــائر المتقلِّب

3- وقـــد تامني مَـــنْ لا يزال مُباعداً

على قُـــرْبِ من يدنو بِسَـهْلٍ ومرْحَبِ

4- فإنَّـــكَ لو تجفـــوكَ أمٌّ قريبةٌ

تجافيـــتَ عنـــها للبعيدِ المقرَّبِ

5- إذا يئـــسَتْ نفسُ امرىء من قرينة

تبدَّل أخرى مَـــركباً بعـــد مركـــبِ

6- فلا تُمسكـــيني بالهوان فإنَّني

عن الهون ظعَّـــان لقصدِ الملحَّـــبِ[21]

7- حَبَسْتُ عليكِ النَّـفس حولينِ لا أرى

نوالاً ولا وعـــداً بنـــيلٍ مُعقِّبِ

8- وما كنتُ لو شمَّـــرت أولَ ظاعنٍ

برَحْلـــيَ عن جذبٍ إلى غير مُجذبِ

9- ولكنني اغضي جُفـــوناً عن القذا

وأحفـــظُ ما حمَّلتـــني في المغيَّبِ

10- وأنـــتِ بما قرَّبتنـــي واصطفيتني

خلاءً وقـــد باعدتني بُعْـــدَ مذنبِ

11- كقـــائلة : إن الحمـــار - فنحِّه

عن القَنِّ- أهـــلُ السمـــسمِ المتهذِّبِ

12- وما الحبُّ إلا صـــبوةٌ ثم دَنْوةٌ

إذا لم يكن كـــان الهـــوى رَوْغ ثعلبِ

فالحياة القـائمة على نمط واحد هو الجفاء من المحـبوبة، وفي المقابل

الوفـاء من العاشق، لابد أن تـتعـرض إلى تحول العـاشق عن وسـيلة الحب، رغبةً في الإبقاء على شهوة الحيـاة متيقظة. إن الحب «يقوم على هذه الثنائية: البين واللقـاء، فلا بين بلا لقاء ولا لقاء بلا بين، فـالبين المطلق لا يعني الحب قط، إذ لا بد للعاشق من قرب ولـقاء حتى يتأجج حبـه، ولولا اللقاء لما أحس العاشق بفداحة البين»[22]، ولا بقدرة المحبوبة على مـحو قحل الحياة. وعلى الرغم من ذلك، فإن الشاعـر يُبقي المجال مفـتوحاً للقاء، فيؤكـد أنه يعفو عن ظلم المحبوبة، ويغض الطرف عن الأذى الذي تسببه له من جراء هجرها.

ويؤكد الشاعـر مرة أخرى أن حياة الحب لا تقـوم على جانب واحد هو الجفـاء المطلق، من خلال المثل الذي يضـربه، حينما حـاولت امرأة أن تكرم حمـاراً، فقطعت عنه أكل الـقت وأطعمتـه السمـسم، وهو لا يريده. أليس هذا التوسل إلى المحبوبة للقائه، وللتخلي عن البين المطلق هو توسّل إلى قدرتها على ردع الحب عن الاتجاه إلى اليأس الذي يحرم الحب توثبه فيعادل الموت؟ إنه بإجابة مـختـصرة يتضـرع إلى ربة الفن أن تتدخل لإزاحـة هذا السكون الزاحف إليه في ثوب القطيعـة، كي تحفز (الأنا) على تصعيـد الحب، وتحقيق ولادة الأثر الفني.

ويقول بشار في المحبوبة[23]:

1- يا ليلـــــتي تزدادُ نُكـــــرا
من حـــــبٍّ مـــــن أحببتُ بِكرا

2- حوراء إنْ نظـــــرت إليـــــ
ـــــك سقـــــتك بالعينين خمرا

3- تُنســـــي الغَويَّ معـــــاده
وتـكـــــون للحكـــــماء ذِكرا

4- وكـــــــــأنَّ رَجْـــعَ حديثها

قـــــــطَعُ الرياض كُســــينَ زهرا

5- وكـــــأنَّ تحــــــتَ لسانها

هاروت يَنفُـــــثُ فيه سِــــــحرا

6- وتَخالُ مـــــا جَمَعتْ عليـــــــ

ـــــه ثيـــــابها ذهبـــاً وعطـــــرا

7- وكــــأنَّها بَردُ الشـــــــرا

ب صَفــــا ووافق منـــــك فطرا

8- جنــــــيَّةٌ إنســـــــــيَّةٌ

أو بيــــــن ذاك أجـــــــلُّ أمـــرا

صورة المحبوبة في النص تسمو عن صورتها الإنسانية لتقترن بعالم الجن، فهـي " جنية إنسيـة " إن لم تكن أجل من ذلك غـموضا. إنهـا تلك التي يتطلع إليها العاشق كي يغـيب إحساسه المرهف بسحرها، كمـا تُغيِّب الخمر عقله، فيسـتقي من رمز الخصوبة والجمال إلهامـة الفني، ومن رجع حديثها رجعـاً لثراء الحيـاة وعطائها. ومن الجائز "أن يكون لـرجع الحديث أثر في إنعـاش الجـسم وإحـيـاء النفـس، ومن الجـائز أن يكون فـي قطع الرياض المكسوة معنى الأنوثة والأمومة مقترنتين "[24]، وقادرتين على منحه خصب الحياة (الحب والفن) كـما يهب رمز الأنثى للحياة خصوبتـها، ويجعل الفنان ينظر إليهـا ربةً للحب، يحمل وجـودها عطاء الأمومة أو الأنـوثة الذي يحفظ الحياة من الانقراض.

وفي هذا ما يدحض الحسيـة المزعومة " فجسم هذه المـحبوبة جوهر مصفّى يرمـز إليه بالذهب، أو هو قد استحال إلـى عطر، كل أولئك يباعد بين هذه المحـبوبة وكثـافة المـادة، ويطلق حولها جـواً من السحـر، وكلما تأمل

بشار لم يقنع بما انتهى إليه، لذلك ظل يتسـامى ويثب دفعة بعد دفعة.. وفي البيت (السـابع) أصبحت محـبوبتنا شرابا يذوقـه المفطر، فاجتـمعت عنده نشوة الجسم والروح. (ولكـن في وسع باحثين يرجعون إلى حـياة بشار أن يقولوا هذا شـعر كاذب، فبشـار رجل متهتك يـقصد إلى متعـة البدن. وهذه النغـمة التي طـال علينا ترديدها، نكر على الشـاعر بـالهجـوم؛ لأننا لا نرى شعره مستقـلاً عن حياته، ولأننا نفهم حياة بشار فهمـاً جزئيًا، وكأن الشعر الذي أنتـجه بشار يـنبغي أن يكون أبداً صـورة عن أخبـاره وسيـرته. وكأن الحيـاة الفكرية عند بشار يجب أن تستـقيم مع ما عرفناه عنه، وكـأن بشاراً يحرم عليه أن يعبر عما يمكن أو ينـبغي أن يكون). وكأن من العسير أن نتأمل هذه المحـبوبة إلاّ بعد رياضة شـاقة، فمحـبوبته رمز للجـوهر الذي يصعب تحليله "[25].

المحبوبة "عبدة" والحب العذري:

خاض كثير من النقاد والدراسين المحدثين بقضية العفة في شعر بشار بمحبوبته عبدة، ووضعوا تأويلات وتفسيرات مختلفة. منها ما يراه إبراهيم المازني، أن غزله في عبدة "إحدى اثنتين: أن تكون عبدة هذه امرأة حقيقية صبا إليها فلم تمكنه منها فألحّ عليها ولج في التودد إليها، وهي لا تزداد على التودد إلاّ دلالاً. أو أن تكون من مخلوقات الخيال، أو اسماً استعاره وأدار عليه القول ليشتهر بذلك، تشبها بكثير وجميل وقيس وأضرابهم من هذه الطبقة "[26].

ويعلل جورج غريب غزله العفيف في عبدة بأنه " وليد الصدق من جهة ووليد العصر الأموي الذي لم تجرفه بعد صراحة العصر العباسي، ولأن المعشوقة على جانب من التصوف. من هنا كان غزل بشار في عبدة تقليدي النزعة حيناً محدث النفحات أحياناً. على أن الشاعر الضرير لم يثبت على حب هذه الغانية إنما انجرف بأحاسيسه العمياء، يلتمس المرأة أينما وقعت إحدى جوارحه عليها، أو معتمداً لها السمع لتجسيدها في خياله "[27]. ولا يستبعد محمود سالم محمد "أن يكون بشار قد أحب حبّا صادقاً، بدأه هازلاً ماجناً، فلما استعصى عليه، شعر بميل حقيقي إلىَ منْ تأبّت عليه فأحبها، وصدق في حبها، فراح ينظم فيها الشعر العفيف الخالي من الفحش ليسترضيها، وليجعلها تبادله الحب بالحب، ولما كان أعمى قبيح الصورة لم يجد إلا العفة في القول الجميل، واللهجة الصادقة سبيلاً إلى قلب محبوبته[28] ".

وقد يكون من التضليل أن نتتبع صورة المحبوبة في الشعر في ضوء ثنائية العفة والحسية بمعانيهما الساذجة، " فالعفاف كلمة واسعة، لا ينبغي أن تُطلق إطلاقاً عاماً، ومدلولها لا يتضح إلاّ في الشعر، فالعفاف ربما كان

عفـافاً عن شـيء من أجل شـيء آخر، وربـما كان عـفافاً عن الجـسد من أجل الخلود في الفن، ومثل ذلك يقال في الجنس، فله معنى واسع لا يمكن حصره في عملية الإشبـاع الجسدي؛ إذ إن غرائز الجنس أو اللبيـدو من غرائز الحياة التي تقاوم الـموت بحيث إن مـفهوم الجـنس، يتسع حتى يسـتوعب الحـياة ونشـاطها، ويظهـر بمظاهر مخـتلفة غـير جنسـية وينفـذ منه الشاعـر إلى الحقيـقة، ويعلق عليه أفكاره عن الحياة والمـصير"[29]. فنحن نجد في شعر بشار كثيراً من ملامح الشعر العذري في حـبه لعبدة، ونجد تمثله بمصيرهم الذي أفـضى الحب فـيه إلى المـوت. ولكن أليـست تعني هذه المـلامح وهذا التمثل رغـبة من الشاعر في تصعـيد حبه؟ وهذه الرغبة، قـد لا تتحقق إلا عن طريق وسيلة حب، تتـخذ صفات مطابقـة للمحبـوبة العذرية، يمكن أن تضع الشاعر في مـناخ التجربة نفسهـا، وأن تحقق له خصوبة الفـن وخلوده كما حقـق العذريون الأمـر ذاته. وفي المقـابل تمثّل للشـاعر نمطاً مـختلفـاً عن تجـاربه القــائمة عـلـى ذكـر ما يشـيـر إلى مـمـارسـة الحب مع النســاء الأخريات.

ولعل النمطين اللذين ينهجهـما الشاعر في الحب، يحققـان الغاية ذاتها في خلق عـالم مـتوتر، لا يقـر بالسكون والطمـأنينة تجـاه المـحبـوبة؛ لأن السكون والطمأنينـة عاملان يجهـضان حيـاة الحب والفن معاً. يقـول آتيين جلســون: "إن الفنان لا يرفض أية اسـتجـابة للشـهوة إلاّ لأسـباب فنيـة، لا تتـصل البتـة باعـتبـارات الأخلاق، والأمـر بالنسـبة إليـه يتناول -إن صح التعبير- حفظ صحة الإبداع"[30]. ولكن، لماذا خُصت عبدة بهذا الموقع دون غيرها؟ يمـكن القول إن النساء اللواتي التقـاهُنَّ بشار كنَّ غرضاً سـهلاً، أمّا عـبدة فـقد كـانت "تزوره مع نسـوة يصـحبنهـا، فيـأكلن عنده ويشـربن وينصرفن، بعد أن يحدثها وينشـدها، ولا تطمعه في نفسها"[31]، فتذكي في

فؤاده الرغبة والحرمان، أو بتعبير آخر: تثير في نفسه لجّة الحب الذي لا يحقق الإشباع، والحرمان الحاد الذي يذكره بالموت. فهي إذن، ذات طبيعة ملائمة للتلاقي مع طبيعة المحبوبة العذرية.

وقد التفت المستشرق الفرنسي فاديه إلى هذه القضية، فرأى أنها بقيت "المرجع الوحيد، ألا وهو عشق الغائبة التي يمكن على الأقل تصعيدها أو أمثلتها، لأن الحسناوات اللائي عرضن أنفسهن على بشار لسن من النوع الصالح لهوى محتوم، فإما أن يكنَّ سهلات بحيث يحرضن على الهجاء أو الذم، أو أنهنَّ يفقهن الشيء اليسير عن العذرية. وبقيت إذاً السيدة التي تُعبد من بعيد، مما يتيح للشاعر الاستغناء عن كل نموذج إنساني. إن عبدة هي التي استولت عليها الأسطورة"[32]. ولحظ أن بشاراً استطاع أن يُفضل خلود ذكره في الأجيال القادمة جزئيًا، ملبياً النداء الداخلي الذي يدعوه إلى أن يصير شاعر العذرية[33].

أما ما لحظه يوسف بكار من أن بشاراً يقول في خليدة ما يقول بعبدة.. واستنتاجه من خلال ذلك أنه غير صادق في حبه، لأن النغمة واحدة، وليس بمستطاع معرفة المراد؛ لأنه غير موجود أصلاً[34]، فما ذلك إلاّ لأن حب بشار يتجه شطر موضوع الحب، وليس لامرأة بذاتها، فالذي يعنيه بالدرجة الأولى هو قدرة المحبوبة على رفد الحب والفن بالدم الجديد المتدفق على الدوام، بوصفها رمزاً للخصوبة، فكان من الطبيعي أن تتقارب النغمات أو تتوحد، لأن الغاية هي إنجاب الأثر الفني.

لقد وجد بشار في عبدة المحبوبة الغائبة المستبعدة، يرقى الحب فيها مثاليًا عن طريق هذا الغياب وهذا الاستبعاد، بافتراض العفة غير المفضية

إلى الانقطاع التام عن المحبوبة، وتقريب الثمرة المشتهاة ثم استبعادها[35]:

أرانا قريباً فـــي الجوار ونـــلـتـقـــي
مراراً ولا نخلـــو، وذاك عجـــيـبُ
ألا ليـــت شعـــري: هـــل أزورك مـــرَّةً
وليـــــس علينا يا عُـبـيـدُ رقيـبُ
فنشـــفي فؤادينا من الشَّـوق والهـوى
فـــــإنَّ الذي يشفي المحـبَّ حبـيـبُ
وما أنسَ مـمَّا أحـدث الدهرُ للفـتـى
وأيامُهُ اللاتـــــي عليـه تنـــوبُ
فلســـتُ بناسٍ من رُضابك مـشـربـاً
وقد حـــان من شمس النَّهار غُـروبُ
فبـــتُّ لما زوَّدتـــنـي و كـأنَّـنـــي
مـــن الأهل والمال التِّلاد حـــريبُ
إذا قُلـتُ يُنسيـــنيك تغميضُ ساعـــة
تعرَّض أهـــوالٌ لكـــمْ وكُـــروبُ

فالشاعر يرى عبدة، ولكن هذه الرؤية لا تفضي إلى اللقاء، لأن الرقيب يحول دون ذلك، فـيبقـيه في لُجة الشـوق والحب يعاني. فلمـاذا الخوف من الرقيب في حبه عبدة، وهو الذي كان يقول[36]:

مَنْ راقـــب النـــاس لم يظفر بحاجته
وفـــــاز بالطيـــــبات الفاتك اللهج

أليس يعني هذا أن حب الشـاعر لعبـدة، يفترض العـفة والرقـابة لغاية فنية، وأنه لا يحرص على وجـودها المادي بقدر ما يحرص على اسـتمرارية

تعزيزها الحب؟ ففي بقاء ذلك الافتراض إذكاء للحرمان والمعاناة، ونفي لسعي الحب إلى الخمود أو الموت.

ولانتقال الشاعر للحديث عن الدهر في الأبيات السابقة ما يسوغه؛ فاللذة القليلة المقصورة على رضاب المحبوبة كانت في وقت الغروب، وكأن الدهر هو الذي يطوي الحياة المشرقة التي حظي بها قرب المحبوبة، ويبدل الحياة من نهار إلى ظلام، ومن لقاء إلى جفاء. غير أن هذه اللذة المنقضية، جعلت الحب متأجِّجًا، وجعلت صورة المحبوبة تمتلك العقل، وتبعد الذات عن الخلود إلى الراحة، لأنها لم ترو شهوتها تجاه هذه المحبوبة، فبقيت (أنا) العاشق متطلعة إليها بصورتها الغامضة المتسلطة على الحياة، والقادرة على استثارة الحب والموت معاً. ويمكن القول: إن رضاب المحبوبة هو الحياة التي تحفظ نفسها من الموت، كلّما لاح لها الاستقرار أو السكون.

إنّ محاولة التعزّي عن حبّ عبدة، تدفع بالحب ذاته إلى مغالبة تلك المحاولة لتأكيد تسلّطها على وجوده شاعراً:[37]

طال ليلي من حُبِّ مَنْ
لا أراهُ مُقاربي
أبداً ما بدا لعيـ
ـنَكَ ضوءُ الكواكبِ
أو تغنَّتْ قصيدةً
قينةٌ عند شاربِ
فتعزَّيتُ عن عُبيـ
ـدَةَ والحُبُّ غالبي

طول الليل الذي يشير إليه، ليس إلاّ امتداداً لدلالة ليلة السرمدي الذي أطفىء منه ضوء الحياة، بعد أن كف بصره ولاقى العنت؛ فالليل الطويل هو الحياة المظلمة المريرة، ووجود المحبوبة عبدة إلى جانبه لا يمكن أن يحدث أبداً، كاستحالة رؤيته ضوء الكواكب. وفي هذه الحالة، فإن ما يُعزِّي الذات هو الحب الذي يغالب صورتها. أليست هذه المغالبة نابعة من كون الحب متصلا بالفن، وأن ممارسة الحياة المشرقة، أو وجود عبدة محبوبة كغيرها لا أمل في حدوثه؟ فهذا الحب يتلازم مع المعاناة، ويشكل بقاؤه على هذا النحو بقاء الفن. ومن هذا المنطلق، يصبح المضي في هذه التجربة المؤلمة للذات مضيًا إلى الموت، وتصبح تجربة حب العذريين مترادفة مع تجربة حب بشار لعبدة؛ إذ يعني له التوغل في الحب توغلاً في الموت. إنه لا يملك حيلة أمام هذه المحبوبة سوى التضرع إليها بألا تمضي به إلى وادي الموت جزاءَ وفائه، كما مضى غيره من العشاق العذريين[38]:

1- أعُبيدَ هلاّ تذكرينَ فتىً
تيَّمته بحديثكِ السِّحرِ
2- للموتِ أسبابٌ وحبُّكم
سَبَبٌ لموتي مُحْصَدَ الشَّزرِ[39]
3- ولقدْ علمتُ سبيلَ علَّتكم
فيما يَحِنُّ لغيركم ظُفري
4- فقلتُ كفِّي عن مساءتكم
فَظَلْتُ واضعَها على سَحْري[40]
5- طمعاً إليكِ بما أومِّلُهُ
ومخافةً أن تقطعي عُذري

6- لصـــــــريمةِ غلَبتْ مواصَـلَــتـي
ومــــــــودة زادتْ علـــى وَفْـــري

7- إنّ المُحــــبِّـين الذيـــــن هَــفَـتْ
أحلامُهـــــمْ لعــواقـــدِ الخُمْــــرِ[41]

8- أمَـــلُوا وخافوا من حيـاتـــــهــــم
وَعْراً فـــــمـــا وَألــــوا من الوعـرِ[42]

9- نزلــــوا بوادي الموتِ إذْ عشقـــــوا
فتتابعــــــوا شفْعاً علــــى وَتْــــرِ

10- وكــــذاكِ من وادي وفـــائهـــم
أصبـــــحتُ مُجتنحاً علــــى سَفْــرِ

11- ماضٍ ومـــرتَهَنٌ بدائـــــهــــمُ
فنفوسُـــــهمْ للقائهمْ تجــــــــري

فالمـوت وادٍ يستوعب هؤلاء العشـاق الأوفياء تدريجيًـا، لأن وفاءهم للحب وحـرصهم على بقـائه جرَّهم إلى تلك النهـاية. يبدو الـموت للشـاعر مـقـابلاً للوفـاء، ويتـجلى ذلك من خـلال إسناده " وادي المـوت " وإسناده " وادي وفائهم " ، وكأن المـحبوبة العذرية غيـر منفصلة عن محبوبتـه عبدة، وكأن (الأنا) هي امتداد آخر لأولئك الشعراء العذريين. ومن منظور آخر، فإن الموت الذي يرادف الوفاء ليس ذا طبيعة سلبـية تعني القضاء على الحياة، بل إن الموت طريق تفـضي إلى اللقاء، وتحقق لهـؤلاء العذريين سكوناً أبديًا في ظل لقاء الأرواح الخالـد، حيث تجري نفوسهم للقـاء محبوباتهم، مـتجاوزةً الحوائل التي تفرضها طبيعة الوجود الإنساني من رقابة وبين.

وقد سعى الشاعر لإزالة هذا الخوف من الموت الذي نلمسه بشكل واضح في بيتيه الآتيين[43]:

عبدُ إنِّي إليكِ بالأشواق
لتلاقي وكيف لي بالتلاق
أنا والله أشتهي سحر عينيـ
ـكِ وأخشى مصارع العشاق

إلى إقران الصيرورة بخلود العاشق، كما يُخلَّد الشهيد في الجنة[44]:

يُخوِّفني موت المُحبِّينَ صاحبي
فطُوبى لهمْ سيقوا إلى جنَّةِ الخُلدِ
وما لقي النَّهديُّ إلا سعادةً
بمصرعهِ صلَّى الإلهُ على النهدي

فعلى الرغم من تلاقي تجارب العذريين السابقة مع تجربة الشاعر الذي يعيش مناخهم في حب عبدة، فإن خوفه تتلاشى حدّته حين يرى أن الموت يفضي إلى الجنة، أو إلى الحياة الخالدة السعيدة، كما أفضى بالشاعر العذري النهدي[45].

وقد تكون شدة الوجد والألم في (أنا) الفنان حين يتصدى لفكرة الموت نابعة من قبيل الإحساس الحاد بالمفارقة بين (الأنا) الفانية و(الأنت) الخالدة، فيبقى ينظر إلى محبوبته رمزاً خالداً كالفن تماماً، في حين لا يستطيع التخلي تماماً عن فكرة الفناء، والتناهي، فيلوح له أن تبكي الحياة الباقية (المحبوبة) على فنائه، ذلك أن في هذا البكاء ترجيعاً للإحساس بالحياة،

وتأكيداً لاستـمراريتها عن طـريق خـلود الرمز، ووفـائه للذي أبدعه[46]:

إنّي لأخشـــى مـن تذكُّـــــرهــــا
مــــــــوتَ الفُجـــاءة حيــثُ لا أدري
مـــن خَفْقةٍ لــو دامَ عــــارضُهــــا
قَــــــدْرَ الفَوَاقِ وَفى لها عُـــمـــري
لكـــن تأخَّــــــرَ يـــــومُ مرتَـــهَـن
بوفـــائه فوعـــــا علـــى كَسْـــرِ[47]
فلتنــزلنَّ بـــه التـــــي نَـــزَلَـــتْ
يوماً بصـــــاحبِ عُــروة العُـــذري
فإذا سمـــعتِ بميِّـــت حــــزنـــاً
بَكرَ الحَمـامُ بــــــه ولـــم يَسْـــرِ
فابـكـــي علـى قبــــري مُفجَّعـــةً
ولقـلَّ منـكِ بُكــــــى علـى قـبـري

إن وفاء العاشق يقـتضي المـوت، ويغذي هذا الربط تمـثله بتـجارب العذريين من مثل عروة، هذه التجـارب التي تضع الموت نصب عيني الشاعر كلما أوغل في الحب، بشكل يجعل من التـوغل في الحب توغلاً في الموت، إلى أن يصل العاشق لـلإعلاء النهائي للحب (المـوت). لقد أصـبحت عبـدة تمثل وجود (الأنا) الذي يستحـوذ على العقل، ويملك زمام الحياة والموت، فـيتجه إليها مبتـهلاً أن تهبه الخير والبركة، لأنها ذات قـوة روحية قادرة على النفاذ إلى(الأنا) والتهامها بصورة المحبوبة المقدسة التي منحها الفن إياها[48]:

تلك أسقـــــامـــي، وبـرئـــــــي
مــــــــن سقـــامـي لـو تـــواتـي

ومنـــى نفســـي وهـــمٌ
فـــي مقيلـــي وبيـــاتـــي
ونعيمـــي حـيـــنَ أغـــفـــي
وشـفـــــاء اليـــقـــظـــاتِ
والـتـــي أمســـي وأغـــــدو
فـــي عَشـــــيٍّ وغـــــداةِ
ذاهـــبَ اللُّـــبِّ إلــيــهــا
مُعلناً فــــي الزَّفـــــراتِ
فـــــإذا قُــمــتُ أصَـــلِّـي
عَرَضَـــــتْ لي فــــي صَلاتي

ونجده يصرح في غير موضع أن هذه المحبوبة هي «الصنم» الذي يتجه إليه[49] مستلهماً بذلك صورة المرأة المرتبطة بالأصول الدينية في شعر ما قبل الاسلام، فيحول الصورة التقليدية إلى مثال فني، يفجر بعناصرها تاريخاً فنيًا يجمع مثيرات لأحاسيس جمالية متوارثة، وما زالت بقاياها قادرة على التأثير في نفوس الكثيرين من عشاق النموذج القديم لصورة المرأة[50].

وبالرغم من قوله إنه لم يتخذ مَنْ يهوى ربا[51]، أو لم يتخذ عبدة ربا[52]، فإنه يعود ويصرح بأنه اتخذ وجهها ربًا، كما في قوله[53]:

لم يكنْ لـــي ربٌّ ســـوى الله يا عَبْـدَ
فمـــالي اتَّخـــذتُ وجهـــكَ ربًّـــا
إنَّني واهـــبٌ لوجهـــك نفســـي
فَاقبلـــي ما وهبتُ نفســـاً وقلـبا

وكأن هذا التردد في التوجه إلى المحبوبة، هو تلجلج (الأنا) بين المرأة الواقع التي لم تتخذ في الحب ربةً، وبين المرأة الفن التي اتخذت صورة

مثاليـة. وللإبقاء على هذه الصورة المثاليـة لدى (الأنا)، لا بد من الإبقاء على المحـبوبة مسـتبعـدة، وذات غرابة، كي لا تكف عن تصعـيد مسـتوى الحب. وحين تشعر(الأنا) أن المحبوبة تبادلهـا الوفاء، تأخذ بالتحول عنها، لضمان اتصال الحب بالعائق الذي يحول دون بلوغ الانسجام والتوافق. يقول:(54)

قالت عُبيـــدة: وقـد وفــيـــت لــــه
بالـــودِّ حـتّـــــى مـــلَّ فـانقـلـبـا
وصـــــغــا إلى أخرى يُراقـــبـــهـــا
فينـــا وكنـــــــتُ أحقَّ مَـــنْ رَقبـــا

فعـبدة تبـدو لنا وفـية لعاشـقهـا، لكن هذا العـاشق الفنان ينقلب إلى محبـوبة أخرى دون أن تدري عبدة سـبب انقلابه عنها.إن صورة المـحبوبة تظهر في ذهنه ذات طبـيعة واحـدة، تنال علوّها من خلال قدرتهـا على إبقاء شعلة الحب خالدة، بغض النظر عـما إذا كانت طبيعة توجّـه الحب قائمة على الجنس، أو على العـفة عـن الجسـد من أجل الإبقاء عـلى المعـاناة في الحب. والمحبوبة في كلتا الحالتين تستوعب وجود الشاعر الذي يتنامى الإحساس به كلما عملت صورتها على إيجاد مناخ توثُّب الحب لإخصاب الفن.

وقد أكدت المحبوبة (سلمى) عدم اقتصار الشاعر في الحب على امرأة معينة، تنهض بمدلول قوله الساحر فيها، ووصفته بالكذب(55):

قالـــت: أكل فتـــــاةٍ أنتَ خـــادعُــهـا
بشعـــــــركَ الساحر الخـلاَّب للعُـرُبِ
كمْ قـــد نَشَبْـــتَ بغيري ثم زغتَ بهـا
فاستـــحي من كذب لا خـــير في الكذبِ

كما وصفته عبدة ذاتها أيضاً بالكذب[56]. وإضافة إلى ذلك، فقد نجد في القصيدة ذكراً لعبدة أو غزلاً بها، ثم نجد في القصيدة نفسها غزلاً بأخرى، وذلك من مثل قوله[57]:

اسمعي يا خُليدَ أنتِ الخلودُ
ما يقولُ المتيَّمُ المعمودُ
إن تَصُدِّي عنِّي فلستُ بَرَاء
وجهَ نومي حتَّى يموتُ الصُّدودُ
لو دعاكِ الذي دعاني من الشّو
ق فواقاً أردتِ بي ما أريدُ
قرِّبيني خليدَ أنّي ودودٌ
وحقيقٌ بالقُربِ منكِ الوَدودُ

إلى أن يقول:

حَسْبُ نفسي من حُبِّها ما بنفسي
أنا بالٍ والحبُّ غضٌّ جديدُ
لم أقصِّرْ عن الأوانس حتَّى
مسَّني من عُبيدةَ التَّسهيدُ
جَلَّ ما بي منها وما جَلَّ نيلٌ
عندها إنَّها عليها جُمُودُ

وقد جمع أيضاً بين عبيدة والرباب في قصيدة أخرى[58]. وهو بهذا يؤكد صلته بالحب أو بالمحبوبة الرمز، لا بالمرأة خارج الشعر، فالحب هو الذي يبقى وليس عبيدة أو الرباب.. وخلودهن في الحب رمزاً، يتطلب اختلاط صورتهن بمطالب الفن الذي ينضوين تحت مطالبه.

إن أولئك المحبوبات لسن غير آلهة للفن أو ربات للفن، يقعن في حيل العاشق الفنان الذي يبتغي على الدوام مضاعفة سعير حبه، فيوقعهن في شباكه، ويبقين في ذهنه ربات للفن، يختلفن تماماً عن المرأة خارج الشعر. ولعل قول آتيين جلسون الآتي، يضيء هذه الفكرة من الزاوية ذاتها: "إن الأثر الفني يلتهم (أنا) الفنان من قبل أن تلتهمها الآلهة، والفن يلتهم (أنا) الآلهة مثلما يلتهم (أنا) الفنان. وكل ربة تحسب أنها نهاية التاريخ تقع فريسة أسوأ الخيبات، لأن (الأنا) التي تغرق في (أنا) الموضوع الحبيب تغرقها في ذاتها أيضاً. ويتم التهامها لها على نحو أعظم من الالتهام المقابل، لأنهما كلتيهما ضحية شيء آخر. إن الآلهة، وهي تجسد حي لشهوة الفنان المبدعة، هي الفنان نفسه أقل من أن تكون المرأة ذاتها، ويمكننا القول بأن آلهة الفن هي رائعة الإنتاج الفني من قبل أن يخلق الفنان أثره بالذات. وليس النجاح في إبداعها بأيسر الأمر، فمهما عظمت مطاوعتها، أو تعاطفها الذكي بقبول دورها تظل شيئاً آخر غير ما أراد لها الفنان أن تكون "[59].

إن عبدة لم تكن سوى محبوبة أو ربة للفن، وجد الشاعر فيها تربة خصبة لبذور العذرية التي تشكل له نمطاً مختلفاً عن تجاربه الأخرى، وإن كان يتفق مع النمط الآخر في بلوغ الغاية (إذكاء الحب لإنجاب الأثر الفني) فسعى إلى توحيد صورتها مع المحبوبة العذرية، وإلى جعل ذاته امتداداً لأولئك العذريين، رغبة منه في تحقيق الخلود الشعري الذي تحقق للشعراء العذريين من قبل.

المحبوبة والفن:

اتجه اهتمام بشـار نحو المحبوبة الجارية، وفي المقـابل نجد غياباً لشـخصيـة الزوجة (أم أبنائـه)، وتعلُّقاً بالحب القـائم على المعـاناة وإيلام الذات، فمـا دلالة ذلك؟ وما الرمـوز التي يمكن أن تغذيهـا صورة المحـبوبة الجارية؟. يقول الجاحظ : " إن القينة لا تكاد تخـالص في عشقها، ولا تناصح في ودها، لأنها مكتـسبة ومجبـولة على نصب الحبالة والشرك للمـتربطين ليقـتحموا في أنشـوطتها. فـإذا شاهدها المشاهـد رامته باللحظ، وداعبـته بالتـبسم، وغازلتـه في أشعار الغناء، ولهجت باقتـراحاته، ونشطت للشرب عند شـربه، وأظهـرت الشوق إلى طـول مكثه، والصـبـابة لسـرعة عـودته، والحزن لفـراقـه. فإذا أحـست بأن سحـرها قـد نـفذ فـيـه، وأنـه قـد تعقَّل في الشرك، تزيَّدت فيما كانت قد شرعت فـيه، وأوهمته أن الذي بها أكثر مما به منها، ثم كـاتبته تشكو إليـه هواه.. وربما قادها التـمويه إلى التصـحيح، وربما شاركت صاحبها في البلوى حتى تأتي إلـى بيته فتمكّنه من القبلة فما فوقهـا، وتفرشه نفسها إن اسـتحل ذلك منها... وأكثر أمـرها قلة المناصحة واستعـمال الغدر والحيلة في اسـتنطاق ما يحويه المربوط، والانـتقال عنه. وربما اجـتمع عندها من مـربوطيها ثلاثة أو أربعـة على أنهم يتحـامون من الاجـتمـاع، ويتغـايرون عـند الالـتـقاء فـتبكـي لواحـــد بعـين، وتضـحك للآخر بالأخـرى، وتغمز هذا بذاك، وتـعطي واحداً سرها والآخـر علانيتـها، وتوهمه أنهـا له دون الآخر، وأن الذي تظهر خـلاف ضميـرها. وتكتب إليهم عند الانصـراف كتـباً على نسخـة واحـدة، تذكر لكل واحـد منهم تبـرمهـا بالباقين، وحرصها على الخلوة به دونهم. فلو لم يكن لإبليس شرك يقتل به، ولا علم يدعو إليه ولا فتنة يستهوي بها إلا القيان لكفاه "[60].

فصورة القينة كـما يصفها الجاحظ، تختلـط بصورة الجارية، وتماثل

الشخصـية الدونجوانية. ولعل سر تعلق الشـاعر بها محبوبة، هو اسـتحالة عشقها الحقـيقي، فهي تُبقي عاشقها متوهمـاً الحب الصادق منها. إنّها بهذه الطريقة تحفز العاشق إلى إبقاء حبه مـتوثباً متوترا، مع يقينه أن الحب لديها غائب، وإنما يعشق فيها لذة الحب وأجوائه. يقول بشار مؤكداً ذلك(61):

ما كـــان إلاَّ حـــديثَ جاريـــة
لم تلقَ روحـي ووافـتْ جَـسَـدي

فهي لا تعنـي الشاعر إلاَّ بمـقدار مـا يتحقق لديه من لـهو ولذة. وليس يعني هذا أنهـا لم تكن سوى بؤرة تفريـغ للشهوة، بل كـانت حضن إلهـامه الذي يتفجر فـيه الخصب والعطاء. إنّه يحبها مندغـمة مع الفن؛ فالفن يفرض على الذات حركـة مسـتمرة، وتنقـلاً دائماً لا تتوقف فـيه عند امـرأة حسب. وبمقدار ظمأ هذه الذات فنانةً تبقى ظامـئة للمرأة؛ ذلك أنها وسيلة إلى الحب، والحب وسيلة إلى الفن. ولعل وفاءه لوسيلة الحب (المـرأة) قد جاء من قبيل الحرص على وجـودها، فـهي التي تفجر بتـصعيـدها مستـوى الحب ينبوع الفن، وهـي بتـحـولها الجـذري عنه قادرة على إيقـاف هذا التصعـيد؛ فـهو يخاف أن تبتـعد عنه، أو يبتعد عنـها ابتعاداً كامـلا، لأن وجودها يعني وجود الفن.

بهذه الصورة، تقتضي العلاقة بينهما أن تنكث المحبوبة عهدها، لتعمل على إحداث ذلك التصعيد، وفي المقـابل نجد الشاعر وفيًا للحب والفن اللذين يحبـهما مع المرأة. فـالعاشق ليس يعنيه أن يكـون حبيبـه يبادله الحب " بل الأحرى به ألاَّ يبـادله إذا أراد حبًا عمـيقاً؛ لأن تبـادل الحب يقضي على الحب بمـجرد حظوة المـحب برضا الحـبيب؛ إذ بالــرضا تقـف الحـركـة، وهـي مصدر الإثراء، أي يقـف الحـب عنـد تحقيــق الغايـة منه».(62) ولذلك جُعلت

المحبوبة (الجارية) متقلبة عن الشاعر، مزورّة عنه، انسجاماً مع طبيعتها التي جُبلت عليها[63]:

ويوماً بالجديد وفيتُ عهداً
وليس لعهد جارية بقاءُ

يُبقي الشاعر على طلب المرأة، ويُعلي من صورتها؛ لأنه يرى فيها وسيلة للتقرب إلى الحب والفن، على نحو يجعلها تمثل لديه قاسماً مشتركاً يستوعب هاتين الغايتين، وينهض برمزهما. فأخذت صورتها تتنامى، وتعلو على المستوى المألوف، لتبرز ممثلة لوجود الشاعر الذي يحوي الحب والموت، هذا الوجود الذي يسعى فيه للحفاظ على غاية سامية هي الفن.

يقول في إحدى الجواري[64]:

1- وجاريةٍ خُلقتْ وحدَها
كأنَّ النساء لديها خَدَم

2- دُوَارُ العذارى إذا زُرنَها
أطَفْنَ بحوراءَ مثلِ الصَّنم

3- يَظَلْنَ يُمسَّحنَ أركانَها
كما يُمْسَحُ الحجرُ المستَلَم

4- وبيضاءَ يضحكُ ماءُ الشَّبابِ
في وجهها لك إذا تبتسم

5- ظمئتُ إليها فلم تسْقِني
برَيٍّ ولم تشفني من سَقَم

6- وقالتْ هويتَ فمُتْ راشداً
كما ماتَ عروةُ غمّاً بغم

فالمحبوبة (الجارية) متفردة في جمالها، وكأنها بهذا التميُّز سيدة النساء جميعهن، يتوجهن إليها كما يتوجهن إلى الصنم، طالبات الخير والبركة من هذه القوة الروحية القادرة على إسباغ الخير على مَنْ يتمسَّح بأركانها. أليس يعني هذا أنها المرأة المثال ذات القداسة (تنفتح صورتها هنا على صورة المرأة في شعر ما قبل الإسلام)، والجمال الفذ التي أخذت موقعها من خلال الفن، فأصبح التمسُّح بأركانها توسُّلاً للإبقاء على الحب، وللإبقاء على الفن؟ وأليس هذا التوجه إليها توجهاً إلى سيدة الخصب التي تتسم بالخلود والقوة كما يتسم الفن بهما؟ وأليس يمثل هذا التوجه إظهاراً للضعف والفناء والتناهي للذات، وبقاء تلك السيدة متمتعة بالخلود والخصب اللذين غذاهما الفن بوجودها؟. لعل الأبيات التالية (٤-٦) قد كشفت عن هذا التناقض بين (الأنا) الفانية و(الأنت) الخالدة؛ فالمرأة يضحك "ماء الشباب" بوجهها، وفي هذه الضحكة إغراء للعاشق الفنان ببذل المزيد من المعاناة، والتقرب إليها لكي يحظى بالماء الذي يمكن أن يوازي ماء الحياة الخالدة التي تنفي الضعف والتناهي بالإبقاء على صورة الحياة في قمة خصوبتها. ولهذا نجده يظمأ إليها أو إلى ريقها، لكن هذه الجارية بفعل نرجسيتها المتعالية ترفض أن تطفي ظمأه، محتفظةً لذاتها بالشباب والخلود.

وفي أمرها له بالموت كشفٌ من الشاعر عن نوازع المحبوبة التدميرية لعاشقها، تلك النوازع التي تشكل اندغاماً للحب والموت، وكأن إشفاقها على عاشقها من اللجة في الحب، يدفعها إلى إقران الخلاص بالموت عشقاً، كما مات العاشق العذري عروة. وعلى هذا، نستطيع أن نضم نازع المحبوبة التدميري إلى مظاهر الكراهية المنتمية إلى غرائز الموت التي تواكب غرائز الحب. وقد يشير اختزانها "ماء الشباب" لذاتها، ورفضها إرواء ظمأ الشاعر

منه، أو من الريق الذي يعادلـه إلى رفضها انتـهاء فنه، وإلى أنها قـوة تتسم بالحـيوية الدائمـة التي يقـاوم الشاعـر بوساطتـهـا فناء الإنسان وتناهيـه بالتقرب إليها والتمسح بأركانها. وقد يشير الأمر نفسه إلى أن رفضها منحه المـاء أو الري، وأمرها له بالـموت يشكل صـيغـة مـترادفـة مع الدهر الذي يحتفظ بالقوة، ويسلبنا إياها .

ولذلك نجد الشـاعر يتوسل إليهـا ألا تقتله، كما يقـتل الدهر المرء وهو راغب في تحقيق الحياة، والمضي في طلبها[65]:

يا عَبْـــــدَ لا تقتليـنـي إنَّنـي رجـلٌ
إنْ تُطلَبـي بدمــــي لا تَسبقي ثاري

ولو تحرَّجـتِ مـن قتـلي بـلا تـِرةٍ
لم تقتلينـــي جِهـــاراً غيـر إسـرارِ

قـــالتْ ولا ذنبَ لي إنْ كنتُ جـاريـــةً
قـــد خصني بالجمال الخالقُ الباري

فصاغني صيـــغةً نصفين، من ذهـــب
نصفي، ونصفي كدعص الرَّملةِ الهاري[66]

اذا بَدَيـــتُ رأيتَ النـاسَ كـلَّـهـــم
يرمون نحـــوي بأسمـاع وأبصـار

قتلتُ مَـنْ كـان قُدَّامـي بحـســرتـه
وجُنَّ مَـــنْ كان خلفـي عنـدَ إدباري

هذه المـحـبـوبة ذات الطبع الدونجـواني، القـادرةُ على إغـراء الذوات بالاندفاع إليـها، كما تنـدفـع إلى شـهوة الحيـاة، قادرةٌ أيضاً على الفـتك بها؛ فتقتل من كـان أمامها بحسرته، وتصيب بالجنون من كـان خلفها. وكأن في

إغرائها لهم، وفي قتلها من يتعلق بـها أو إصابته بالجنون، قدرةً على التحكم في مصير من يتـقرب إليها، أو يتقرب إلى الحياة في ظلهـا، كما يتحكم الدهر بمصير الإنسـان، فيقطع عليه اندفاعه، ويقلب رغباته إلى غـير ما تمنى. إنها بعـبارة مخـتصـرة: وجود الشـاعر الذي تتـواشـج بداخله خـيوط الحـياة والموت.

أمـا إلحاحـه على حب المرأة الـمتـزوجة، فـمرده إلى أن الزواج يمـثل حاجزاً عظيماً أمام (الأنا) للحيلولة دون السكون إليها؛ فالمرأة المتزوجة هي في حكم ميتة، تقتل حبها المتوثب بالامتلاك أو الزواج[67]:

إذا ركبَـــتْ منَّـا بليلٍ فقُـــلْ لهـــا:
عليـكِ ســــــلامٌ مـاتَ مَـــنْ يتــزوَّجُ

فزواجـها يعني انـتفاء التـوافق والانسجـام بفعل الأنت (الـمرأة) مع (الأنا)، لكن الحب يبـقى داخل (الأنا) مـتـوثباً، أعـمق من المـاضي؛ لأن هذا العـائق الكبيـر (الزواج) يعزز من إصـرار الشاعـر على المضي بحـبه لـها، مستغلاً وجود هذا العائق، الذي لا يفضي إلى طمأنينة الذات مع المحبوبة.

وتأكيداً لهـذه الفكرة، فقد كانت سلمى مـتزوجة[68]، وكانت عـبدة[69]، وخشابة[70] كذلك. وعلى الطرف الـمقابل كـانت شخصـية الزوجة غـائبة. ولعل هذا يرد إلى طبيـعة العاشق الفنان الذي يبـتغي الحب مرادفـاً للحرية. والمحبوبة زوجةً –بهذا المعنى– تشكل تقييداً لتلك الحرية.

وفي ضوء هذا، يمكن فهم الخبـر الذي جاء به ابن قيم الجوزية: "كان بشار الأعمى يرتع، فبلغ امـرأته ذلك، فعاتبته مراراً فـحلف لها. وأنها سألت عن المكان الذي يمـضي إليه، فـدُلَّت على امرأة تجـمع بين النساء والـرجال،

فبذلت لها شيئاً وسألتها إذا جاءها بشار أن تبعث إليها. ففعلت وقالت: أبشار قد وقعت اليوم امرأة في أجمل النساء ووصفتها له فطرب إليها، فلما خلا بها وخالطها ضربت بيديها في لحيته وشتمته، وقالت: أين أيمانك الفاجرة؟ فقال لها: لعنك الله ألا تركتني حتى أقضي حاجتي، فوالله ما رأيت أبرد منك حلالاً، ولا أطيب منك حراما"[71]. فممارسة الحب القائمة على الامتلاك، لا تحقق لدى (الأنا) لذة الحب التي تنشدها، وتلغي كون المحبوبة متناغمة مع الحرية؛ فزوجته حينما خلا بها في صورة امرأة محرمة، أصبحت ذات معنى آخر، يرادف ما يلاقي عند المرأة محبوبةً.

-2-

الطيف:

يجتر الليل –محل سكون الحواس– إحساساً بالسكون الأبدي (الموت) تأخذ فيه (الأنا) باستحضار همومها، وإيقاظ كوامن معاناتها، وكأنها في استغراقها بخضم الليل تستغرق في عالم مصيرها الغامض كغموض الليل الذي يلف الأشياء بظلامه. فالأرق، والشجن، والأحزان التي يبعثها الليل، تنبع جميعها من مقابلة الليل بالمستقبل الغامض ومقابلة رقدة النوم (الموت غير الكامل) برقدة الموت (السكون الأبدي).

ولتحرير (الأنا) من نطاق الحاضر المرتبط بالمعاناة، ومن الانعتاق في مجال الموت، والاسترخاء في وعائه المظلم، تنبثق صورة الطيف محاولة بث الإحساس بالحياة داخل (الأنا)، ومعيدة بناء الذات الممزقة. فالطيف يحمل بذور الحياة وسط تربة الموت (الليل). وقد يأتي الطيف في اليقظة، حينما يكون العاشق في حالة أقرب إلى النوم، أو في حالة تشبه أحلام اليقظة. وفي كلتا الحالتين –النوم واليقظة– يمكن القول: إن الشاعر يتمثل الليل المظلم، ويجتر ذهنه اقتران الليل بالنوم، هذا الاقتران الذي يقابل اقتران الليل بالموت "لأن الموت نوم أبدي، أما النهار فقرين للفراق والبعد"[72].

يقول بشار[73]:

1– سبِّحْ خليلي وقلْ يا حُسنَ تصوير
راحتْ سُليمى تَهادى في المقاصيرِ
2– خليفةُ الشّمسِ تكفي الحَيَّ غيبتَها
كأنّما صاغها الخلّاقُ من نورِ

3- تمّتْ قَواماً وعمّــتْ في مجاسـدها
كأنّها مـــن جواري الجنّـــة الحُـورِ
4- وربّما شاقنـــي طيفٌ بصـــورتها
وزُرتُها قـــبل أصواتِ العصافـيـرِ
5- لما رأت مضـــرحيا خلـف دانـيــة
من الدّواع سَـرى في ستْرِ مـــأثـورِ[74]
6- تشمّســـتْ في الجواري ثمّ قُلنَ لها
سيري فقالتْ أميـــرٌ غيرُ مـأمـــورِ[75]
7- حتّى إذا غـــرَّ فتقٌ تحتَ وسنـتـهـا
وراجعـــتْ بعدَ تسبيحٍ وتكبـيـــرِ[76]
8- وكان منـــها لنا شـيء وكـــان لها
منّا شــبـيـــهٌ بـه فـي غيرِ تغييرِ
9- نعـــى لنا اللّيلَ ناعٍ بـين أغشيــة
تدعُـــو الصّباح بصوتٍ غير منـزورِ
10- فزُلــتُ عنها وزالتْ في لعـائبـها
كأنّـما كـان حُلــــما غيـــر مَعبـورِ
11- يا طيبَــها بين ريحانٍ ومُـلتـثـمٍ
نطوي الدُّجا بسُـــجودٍ للـــقواريـرِ
12- مـــن اللواتي إذا حنَّ الكرانُ لهـــا
صَلّـــتْ بأذنٍ لصوتِ البَمِّ والــزّيـرِ[77]
13- لولا الخلـــيفة شارفنا زيارتَهـــا
لكنْ عَهـــدْنا أمـــينَ الله فـي الخيـرِ
14- قـــد كنتُ لا أتّقي عينـاً مُبَصَّـــرة
ولا أراقــــبُ أهلَ الفُحــشِ والزُّورِ

15- حتـــى إذا القائمُ المهديُّ أوعدنـي

في اللّهـــــو خلّيتُه للعاشقِ الزيـرِ

16- فالآن أقصـرتُ عن سلمى وزيَّنني

عهدُ الخليــفـةِ زيـــــنَ البُـردِ بـالنِّيرِ

17- يا سَلْـمَ إنَّـا تأيّاني لكـمْ مَلِـكٌ

حبُّ الــــوفاءِ وشوقي غيرُ تعـذيـرِ

18- رُوحــــي عليكِ سـلامُ الله، وادعةً

لا يقطـــــــعُ الإلفَ شيءٌ غيـرُ مقدورِ

19- إنِّـــي يُشيِّعُني قـلبي بقافـيـــة

راحتْ تُحَـــرِّقُ في كلـبٍ وخنــــزيرِ

20- أنا المـرعَّثُ يخشى الجنُّ بادهَـتي

ولا ينـــــامُ الأعادي من مـزاميـــري

21- رفعـتُ قوماً وفي أحسابهمْ ضَعَةٌ

وقد كَعَمْـــتُ رجالاً بعــدَ تهريـــرِ(78)

22- ومُقبـلٍ مدبرٍ في وجهه ضَخَـمٌ

كـــأنّه قُـــرصُ زادٍ غيـرُ مكسورِ

23- علَّلْـــتُهُ بسنـــانِ الرمــحِ منفرداً

دونَ الأحبَّـــةِ في ســـــوداء ديجـورِ

24- يا حُسنَهُ منظـراً في حُسْنٍ كاملة

طارا علــــى النَّفس بل قالا لها طيري

25- حتّـــى إذا شُقَّ عنهُ الليلُ ودَّعـني

بعبــرةٍ ولثــــامٍ فــي التَّـنــانيرِ(79)

26- كأنّه فـــي بياض الصُّبح منصرفا

بدرُ السَّماء تمـــادى في التَّـماصيـرِ(80)

فالشاعـر يتتبع صورة المحبـوبة (سلمى) عبر الذاكرة، ويستـحضر ذلك الجمـال الذي صاغـها الخلاق به، فـهي " خليفـة الشمس" وكـأنها من " جواري الجنة " . إن في هذا التعظيم لصورة المحـبوبة، وإحاطتها بهالة من الجمال الخارق تعمـيقاً لأثر هذه المحبوبة الغائبة في الـذات. كما يُظهر قوله في البيت الرابع "وربمـا شاقني طيف بصورتها" أن تلك الصـورة أصبحت تشكل رغـبة حـادة تتوق إلى تحـقيـقهـا، ولا يمكن أن تتحـقق إلاّ عن طريق الطيف الذي يزورها في ظلمة الليل، قبل انبعاث أصوات العصـافير.

اللقاء في الليل يبعث في الذات حالة النفس المطمـئنة، لتحيا في الموت مع تجلّيات وجـود المحبوبة، هذا الـوجود الذي تقتنصه الذاكـرة في صورة طيف. فـالليل الذي يقـابل الموت تندفع فـيه (أنـا) العاشق مـحاولة إيقـاظ صورة الـحيـاة ممثـلة بالطيف، وكأن لقـاء هذه الصورة الروحـية لقـاء في الموت، تترامى إليه (الأنا) بفعل أثر الليل في النفس، بوصفه مهداً للإلهامات، ومجـالاً تسبح فـيه الأرواح مـتسامـية عن القـيود التي يفـرضـهـا الوجود الإنساني كالبين والكبت، محققة بذلك وجودها في الموت.

إن بزوغ الصباح يُذكّـر بانبعاث الحياة بعد هجـعتها؛ إذ ترجع الأرواح إلى إسار الأجســاد، وتنفك عن التجوال في السكون آمنة، لتـعود إلى صخب الحياة، أو النشاط المعيشي. فالليل إذن لقاء، والصباح تشتت وفراق؛ فحينما يُنعى الليل للعاشقـين بانبعاث ضوء الصباح يموت اللقـاء، أو تنقضي الحياة المتحـققة بالأرواح دون أن تنفذ إلـى اللقاء الحقيـقي "كأنما كان حلمـاً غير معبور" .

هذا اللقاء شكّل للأنا انـتصـاراً على الموت، أو عـلى الظلام الذي يقابله. فبـوجود الطيف نجدها تقـول " نطوي الدجا" ، أي تنفي الإحســاس بصورة

الموت السلبية عن الـذات، بما تناله من لذة مع الطيف، وفي الوقت ذاته تُبدي انتصاراً على معاناة الحاضر التي يفـجرها وجود الليل، وانتصاراً على البين والكبت.

وتأتي زيارة الطيف على هذا النحو، بعـد وعيد الخليفة المـهدي، وأمره الشـاعر بالـتخلي عن اللـهو، وعن المـضي في اللذة. لقـد جـاء الطيف بديلاً جذرياً عن الوجـود الفعلي للمـحبوبة "لولا الخليـفة شـارفنا زيارتها" لأن الاندفاع إلى المحبوبة يمثل اندفاعاً إلى الموت الذي يفرضه المهدي إن خالف أمره. فاقـتضى دافع الإبقاء على الحياة وسط المـوت الإبقاء على الطيف في مواجـهة الكبت، وفي مواجهـة الهموم التي يسـتجلبها وجـدان الليل، ويعمل على تصـعيـدها. فالكـبت يمثل عـامل تحول رهـيب في حيـاة الشاعـر عن الماضي، تحوُّل أسلم حرية الحياة إلى الضعف والانهزام أمام سلطة الرقابة الممثلة بالخليفة "قد كنت لا أتقي عينا مبصرة"، فيأخذ استحضار الماضي بعـثاً للحـياة، وشداً لأزرها فـي مواجهـة الحاضـر. لكن هذا الانسيـاب في المـاضي، يقف عند ارتداد الشـاعـر لنقطة الحـاضـر "فالآن أقـصـرت عن سلمى" حـيث يبـرز لنا الإقصـار عن المـحبـوبة مفـروضـاً بفعل عـوامل خارجـية، فوق طاقـة الشاعـر، وليس من داخله؛ فهو يرغـب في الإبقاء على الحـياة، بدليل الفـرار إليهـا عن طريق الطيف. إن الإقـصـار عن سلمى رمـز الحيـاة المندغـمة مع الحريـة وصوت الماضي، هـو إقصار عن الـعودة إلى الحـياة المـشرقـة التي تفـتقـدها (الأنا) في حاضـرها، وتتـعلل ظاهراً بأن الرضوخ لأمـر الخليفـة بترك المضـي في الصبا هو إشـراق للذات، لكنه في حقيقة الأمر يُشكل كبتاً يفضي إلى التفريغ عن طريق الحلم أو الطيف.

يبدو الطيف لحظـة إضاءة على الماضي الذي طواه الزمن، كـما يطوي الليل (الموت) إشراق النهـار (الحياة). ويبدو في الوقت ذاته بعثـاً للحياة في

سكون الحاضر وظلامه الذي يذكّر بالموت. ويبدو لحظة تأسيس المستقبل وتدعيمه، وذلك لفاعليته في الإبقاء على الحياة ومواجهة أزماتها، فيدحر عنها الإحساس بانقضاء الحياة لانقضاء الماضي المشرق، ويعطيها أملاً بإمكانية استعادة زمن المحبوبة. إن الطيف يعيد للذات وحدة الشعور بعد الانفصال والتشتت، ويضعها أمام بنية الزمن بصيغتها المتكاملة (الماضي، والحاضر، والمستقبل).

وما دامت مشكلة الشاعر أمام الليل الذي يقابل الموت قد تناقصت حدتها بفعالية الطيف، فكيف يمكن أن يقلّص الشاعر أزمته في وجدان النهار الذي تعجُّ فيه العيون والرقباء، وتنعدم منه صورة المحبوبة؟ لقد لجأ إلى وسيلة دفاع أخرى عن حياة (الأنا)، تمكنه من مواجهة أزمتها الداخلية مع البشر، ألا وهي قوة الفن ممثلة بالهجاء. الهجاء هو سلاح الشاعر للإبقاء على سيادة الذات، يسلطه كالموت المحرق للنيل من أعدائه، وإثبات وجوده في الحياة. إن تدني مستوى الحياة نتيجة فقدان المحبوبة يُلزم الذات بإعادة تعاليها بوسيلة أخرى ترفعها هي "الفن" التي يلجأ من خلالها إلى الفخر والتغني بالذات؛ فهو "المرعَّث" الذي تتسم قوته بالشمولية، يخشاه الجن، وينفي النوم في عيون أعدائه، لخوفهم من هذه القوة التي ترفع قوماً وتهدم آخرين. الفن عنده، يعادل الفروسية، ويحقق للذات قمة إحساسها بالوجود، وكأنه سنان رمح يمسكه الشاعر ليطعن به خصمه. ومما يلحظ أن الذات تجد مجالها لإثبات هذا الإحساس في الليل "عللته بسنان الرمح... في سوداء ديجور"، وكأن مجال الموت هو أيضاً مجال للحياة، وهو الذي يُكسب الذات طاقة تأسيس الحياة، والحفاظ على شحنها بالقوة.

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة، نجد الشاعر يرتد إلى الحديث عن الطيف. وقد رأى محقق الديوان أن موقعها عقب البيت الذي أوله

" من اللواتي " وهو البيت الثاني عشر من القصيدة[81]. فالأبيات الثلاثة تشير إلى عودة صورة المحبوبة بين الأوانس، وتتزامن هذه العودة مع انسلاخ الليل وبزوغ بياض الصبح. وفي هذه اللحظة تودِّع المحبوبة الشاعر وعيناها تفيضان دمعا؛ وهذا يُفصح عن شدة رغبتها في الإبقاء على وجوده، وفي الوقت ذاته شدة رغبتها في الإبقاء على الليل للإبقاء على الحياة داخل الموت.

إن الحب يبلغ أقصى درجاته، حين تستحوذ صورة المحبوبة على الذاكرة، ويُلحُّ وجودها على الذات بصورة الطيف المؤرِّق. وحينما تشعر الذات أنها بلغت هذه المنزلة، تحاول البحث عن منزلة أعلى، وكأنها بهذا البحث لإعلاء الحياة على ذاتها، تحاول التوحد مع الموت الذي يذكِّر بلقاء الأرواح الأبدي[82]:

هل تعلمينَ وراءَ الحبِّ منزلةً
تُدني إليكِ فإنَّ الحب أقصاني
يا رِئمُ قولي لمثل الرئم قدَ هجَرَتْ
يَقظي فما بالُها في النَّومِ تَغْشاني[83]
لهفي عليها ولهفي من تذكُّرها
يدنو تذكُّرها منِّي وتنآني
إذ لا يزال لها طيفٌ يؤرِّقني
نشوانَ من حبها أو غيرَ نشوانِ

الشاعر " يبحث عن منزلة تحقق القرب من المحبوبة فوق الحب، حيث أدى الحب نفسه إلى البعد والقطيعة مع أن قربه من محبوبته، هو في الحقيقة تحقيق للحب نفسه. وهكذا يعبر بشار عن دورانه في حلقة مفرغة؛ لأنه كلما

وجد وسيلة لتحقيق الحب، رده الحب مرة أخرى بعيداً عن محبوبته[84]" التي تُطالبه دائماً -بهجرها المتواصل- بالمزيد من الإعلاء إلى أن يصل نمو الحب إلى نضوجه، أو إلى صورته النهائية (الموت). في هذه الصورة تأخذ الأرواح في الاتحاد بالزمن الأبدي، زمن الموت الذي يُحرر النفس من التشتت والانفصال. وبهذا نلمس من الشاعر رغبته في الإبقاء على الطيف بالاسترخاء إلى النوم أو الموت، ذلك أن اليقظة تنفي هذه الصورة، والمحبوبة قد هجرت نطاق اليقظة، فلا سبيل للاحتفاظ بوجودها إلاّ عن طريق الموت (النوم) حين يغشى طيف المحبوبة حياة (الأنا)، ويجعل سياق الموت (الليل) مجالاً رحباً للقاء.

ولعل وجود طيف المحبوبة عبدة، قد أخذ صورة مرادفة لها؛ فوجودها الفعلي قائم على البين والحرمان، واستدعاء صورتها في الذاكرة يشكل حياة في الليل السرمدي، مما جعل طيفها يبرز ملمّا به في نومه ويقظته، مستثيراً روع الذات التي ترى في حضور الطيف، وذكر المحبوبة صبغة مترادفة؛ لأنها وجود وغياب في الوقت ذاته[85]:

أيُّها المسْتجيرُ من حبِّ عَبْـ
دةَ إذ راعَهُ خيالٌ فَهَبَّا

ليس من حُبِّها مُجيرٌ سواها
بعدَ ما سارَ في الفؤادِ ودَبَّا

إن الخيال أو الطيف يريع الشاعر لكونه صورة أخرى من الحرمان الذي تفرضه المحبوبة، مما يؤكد أن وجود المحبوبة حقيقة هو الذي يجيره من تصاعد معاناته في الحب. وقد يبدو طيفها -على الرغم من حضوره- محتفظاً بالتمنُّع، وعدم التنويل كما تبدو المحبوبة ذاتها، فيعمل بذلك على

تنامي قلقه، واشتداد معاناته في الليل[86]:

لم يَطُلْ ليلي ولكن لم أنَمْ
ونفى عنِّي الكَرى طيفٌ ألم[87]
وإذا قلتُ لها جودي لنا
خرجتْ بالصَّمتِ عن لا ونعم
نفِّسي يا عبدُ عنِّي واعلمي
أنني يا عبد من لحمٍ ودم
إنَّ في بُرديَّ جسماً ناحلاً
لو توكأتِ عليه لانهَدَم
ختمَ الحبُّ لها في عُنُقي
موضعَ الخاتمِ من أهل الذِّمم

يأتي طيف المحبوبة (عبدة) إلى الشاعر في الليل، وينفي عنه النوم، مما يوحي بأن الهموم كانت تتجاذبه، وأن الليل الذي يرادف الموت فجَّر في داخله الإحساس بالفناء والتناهي؛ لأن تمادي الذات في الحب يُظهر عجز الإنسان عن مواجهة الموت المندغم مع ذلك التمادي، فيأخذ بتصوير ضعفه وعجزه البشري؛ إذ إن طاقات الإنسان على احتمال الألم محدودة، فقد خُلق من لحم ودم. ثم يستبطن الشاعر رؤيته لهذا العجز بوصف حالة جسمه بالنحول حتى أن المحبوبة لو توكّأت عليه لانهدم. وقد غذّى الطيف هذه الأحاسيس، لكونه حضوراً وغياباً لصورة المحبوبة، وهذا الأمر زاد من شدة معاناة الذات وافتقادها الوجود الحقيقي لتلك المحبوبة.

لقد أخذ الشعور بالزمن مجراه الطبيعي فلم يطل الليل، وإنما شعرت الذات نتيجة الهموم أن الليل يطول عن حدِّه. أليس يعني هذا كله أن طيف

عبـدة هو امتداد لصـورة المحبوبة التي لا تبرح حياته في النوم واليقظة، وأن وجـود المحـبوبة في الليـل المذكّـر بالموت، يمـثل حـضوراً دائمـاً في ليله السرمـدي، فلا تشـعر الذات باخـتلاف الزمن؛ لأن حضــورها في هذا الليل صار حضوراً في زمنه الذاتي.

ويلحظ في النص أن الشــاعر يتحـول في البيت الثـاني عن الطيف إلى المحبـوبة ذاتها، فيوجِّه فعلي الأمـر إليها في قوله " نفِّسي يا عـبدَ.. " وقوله " واعلمي .. يا عـبد " ذلك أن طيف عـبدة لـيس بديلاً جذرياً عنهـا، بل يرادف طبيعة وجودها التي تقتضي الغياب والحرمان. إنها تشكل في ذهنه حضوراً وغيـاباً في الوقت ذاته، ولا يسـتطيع الخلاص من هذا الحب، أو إزاحـة ثقله؛ فقد خُـتم حبه لها على عنقه كـما يُختم أهل الذمم ليُميـزوا، ويبقى هذا الختم ملازماً الحياة إلى الأبد، كما تلازم صورة المحبوبة وطيفها حياة الذات.

-3-

العاذل والواشي والرقيب:

تتعاور الذات في أثناء اصطدامها بالإنسان والزمان والمكان مشاعر وأحاسيس مختلفة، فتسعى في كثير من الأحيان إلى إسقاط مواقفها على الوجود الخارجي؛ فتظهر عناصر هذا الوجود أدوات فنية، تشف عن مكنون أزمة الذات الداخلية، وعن الصراع القائم داخل (الأنا)، بين الارعواء والاندفاع، أو بين البذل والإمساك، .. وقد يكون في شخصيات (العاذل، والواشي، والرقيب) تجسيد لهذه المواقف، بصورة تبدو فيها هذه الشخصيات أحياناً بمستويات مترادفة، أو تنهض بمدلولات متقاربة يحاول الشاعر تشكيلها.

وسأتناول هذه القضية في ضوء فكرتين: الصراع داخل (الأنا) بين تبديد المال والميل إلى الاعتدال في الإنفاق، والصراع داخل (الأنا) بين الارعواء عن شهوة الحياة (الحب) وبين الاندفاع إليها.

الفكرة الأولى: الصراع داخل (الأنا) بين تبديد المال والميل إلى الاعتدال في الإنفاق.

يقول الشاعر مجيباً امرأة من بني سعد كانت جارة له فلامته على تنازله عن حديقة صارت إليه بالميراث من بعض عصبته، فصيَّرها لبعضهم أو تنازل عن حظه لبقية شركائه، كما يؤخذ من الأبيات[88]:

1- تلومُ ابنةُ السَّعديِّ في حلِّ عُقدةٍ
شَرَيتُ بها وُدَّ العشيرةِ أو مجدا

2- رأتْ جارَها رُدَّت عليه حديقةٌ
مِنَ المالِ ماطَتْ نجتني رُطباً رَغَدا

3- فلم تُولنا إلاَّ محـــامــد صـــاحــب
فباتتْ على هَـــــمٍّ وأبــدتْ لنا وجـدا
4- فقلت لها صــبراً بُنيَّ فـإنـــهـــا
مواريث لــــــم نمــلك لأعنـاقـها ردّاً
5- وقـد شفَّــني ألاَّ تـزالَ كـلـيـــفةٌ
تُنصِّـــــبني فيهـا فأصـبـحُ مكْـمَـدّاً
6- دعينـــي ابنةَ السَّعديِّ إنَّ خليـقتـي
أتتْ دونَ مالـــــي فانثنَى وحدَه قَصْدا
7- وقـــد يرزُقُ اللهُ اللَّئيمَ وربـمــــا
غــــــدا الماجدُ المحمودُ من ماله فَـردا
8- وما كنتُ إلاَّ كالأصَـــمِّ ابن جعـــفرِ
رأى المـــــالَ لا يبقى فأبقى لـه حمدا
9- أفيــئي فإنَّـا لاحــقـــونَ فإنَّـمـــا
يؤخِّـــرنـــا أنَّـــا يُعَدُّ لــنـا عَـــدّاً
10- ســـأنفقُ ما نالتْ يَدي ويهزُّنـــي
لبذلِ النَّــــدى ميراثُ مَنْ لم يكنْ وغدا
11- ومـــا المالُ إلاَّ مثلُ ظلُّ سحابـــة
غــــــدتْ طَبَقاً ثم انجلتْ قطعاً بُــردا
12- فَــقُلْ للَّذي يُبقي لمن ليس باقـيـا
تُصيبُ ولـــــم تُعقبْ نجاحاً ولا رشدا
13- تمتَّعْ من اللـــذاتِ واستبقِ منصبا
فإنكَ لاقي القـــومَ قد جَفلوا بـــردا(89)
14- ولا تكُ كالشاكـي مضائضَ حاجة
غــــبيا فلَمَّـا مــاتَ قيـل لـه بُعـدا

فصوت اللائمة، يأتي بعد أن وهب الشاعر حديقته، معتقداً أن في هذا الفعل استحواذاً على مودة العشيرة له، وتحقيقاً للمجد. وهذا يعني أن صوتها جاء بعد إحساس الذات أن تفريطها بما تملك قد يعرِّضها للضعف، أو يحول دون نماء الحياة وعلوها. إن هذا الصوت المنشق عن (الأنا) يحاول الكشف عن مخاوف الشاعر. ويبدو صوت اللائمة هو الجانب المتعقل من الذات الذي يُملي عليها نمطاً من التوازن والاعتدال في الإنفاق، حرصاً على إبقاء الحياة بمستواها القوي.

وما دام صوت اللائمة قد تحددت غايته، فإنه يأخذ بالعلو والاشتداد لردع الشاعر عن المضي في هذه الطريق. ونلمس هذا العلو وهذه الشدة بمحاولة إضعاف صوتها، باللجوء إلى أفعال الأمر " دعيني، أفيئي " ، وإلى محاولة تسويغ مواقفه تجاه تبديد المال، ليحدَّ من علوِّ صوتها؛ فيؤكد لها أن الذات قد طُبعت على فعل المكارم طلباً للحمد بين الناس.

إن التطرف في الإنفاق يفصح عن رغبات الشاعر الجامحة في الوصول إلى السيادة وطيب الذكر، انطلاقاً من التفكير بحتمية الموت؛ فالحياة القائمة على حُسن الصيت بعد الموت، هي الأبقى للذات، والموت وفقاً لهذا الفهم طريق تفضي إلى الحياة الخالدة. ونستشعر من استشهاده ببقاء ذكر ابن جعفر، نتيجة تبديده المال طلباً لحسن ثناء الناس عليه، أن الشاعر في حالة صراع مع ذاته، غذاه الإحساس بالموت من ناحية، والرغبة في الخلود من ناحية أخرى، وأن هذا الصراع اتخذ أداة فنية، هي صوت اللائمة.

الحياة القوية السامية تتطلب القوة في الإنفاق، والارعواء لمطالب اللائمة والميل إلى الاعتدال، يمثلان نزوعاً إلى عجز الحياة وضعفها، وعدم

القدرة على تخليد الذات بعد المـوت. إن التطرف في تحقيق الخلود عن طريق الذِّكر، يجعل الشاعر يرفض الإصغاء لصـوت لائمته، ولا يدعها تقدم الحجج والبراهين التي يمكن أن تثـنيه عن مواقفـه، بل يتخذ موقـفاً حاسمـاً بقوله: "سأنفق ما نالت يدي" لأن إبقاء المال بعد الموت، دون أن يحقق حياة للذات هو إبقـاء له بين يدي هالك مـثلهـا، لا يُرجى له أي نصـيب من الخلود. وهذا أسلوب من أساليب دفاع الشاعر عن نفسه في ردِّه على اللائمة. فالشاعر «لا يعطي لها فرصة الحـضور المستقل في القصيدة، بل تُسـمع أصداء صوتها تتجـاوب في ثنايا حديث الشـاعر عن نفـسه»[90]. إن في عصـيان الشـاعر للائمـته تعمـيقـاً لعلو حيـاة الذات، ورفضـها التـدني إلى مسـتوى العـجز والضـعف، باندفاعـها إلى الاسـتمتـاع بما تجـود به الحيـاة من لذات، دون التفريط بالمروءة والسيادة. ويأتي هذا الانـدفاع إلى اللذات بعد تفكير عميق بالصـيـرورة والتناهـي، وكأن اسـتـبـاق اللـذات، وبذل المـال في الكرم لا ينفـصلان عن هـذا التفكيـر الذي أثاره المـوت، بل إن اللذة والكرم همـا لذة انتفاء العجز والضعف، وتأكيد تعالي الحياة.

الفكرة الثانية: الصراع داخل (الأنا) بين الارعواء عن شهوة الحياة (الحب) وبين الاندفاع إليها.

سبقت الإشارة إلى أن العاشق الفنان يحرص على إبقاء حبه متوثباً، لا يعترف بالسكون والميل إلى الاتزان؛ لأن في السكون والاتزان تذكيراً لسعي الحب إلى الخـمـود أو إلى المـوت. ولهذا نجـده يلجـأ إلى اصطناع العـوائق للحيلولة دون هبوط مستـوى الحب. يقول زكريا إبراهيم: "إن الحب المهدد بالانغماس أو الاستغراق في شخص المحبوب، سرعان ما يبتكر لنفسه حيلة يستطيع عن طريقـها إعادة خلق التـمايز، أو الفاصل الذي قضت عليـه حالة الاتحـاد الصـوفي. وليـست هذه الحـيلـة سوى الـلجـوء إلى خلق العـوائق

واصطناع الهجر، والإكثار من الغياب. ونحن نعرف كيف أن كثيراً من العلاقات العاطفية، لا يمكن أن تستمر، اللهم إلا إذا ظل المحبوب بعيداً نائياً، أو إذا معن في الهجر والصد، أو إذا استحال إلى كائن وهمي لا وجود له، أو إذا اختفى نهائياً من عالم الوجود، فأصبح بمثابة الغائب المطلق "[91]. ولعل في قول زكريا إبراهيم ما يضيء القضية التي نحن بصدد مناقشتها؛ فهذه العوائق تظهر محققة للأنا توثب الحب وتعزيزه، وفي الوقت ذاته تحقق لها نوعاً من الإحساس بالموت، نتيجة إرغام الذات على كبت شهوة الحياة، وعدم استنفادها بالسكون إلى المحبوبة. فالمحبوبة قد تنجز الوعد أو تشتهي القرب من العاشق، إذا لم تخش عين الراصد[92]، وهي دائمة الحذر من العيون التي تترصدها، فتسلم خفية أو تطوي الزيارة[93]، ومع ذلك فإن على الذات أن تؤكد عصيانها المستمر للعائق، وارتباطها الوثيق بالمحبوبة[94]:

لا تخافي على مكانك عندي
عوَضٌ ما هلَّل الحجيجُ ولبّى
إنَّ قلبي ملآنُ من حُبِّك المحـ
ـضِ فحسبي من حُبِّي ثنتين حسبا
ضِقتُ عن كُربةِ العتابِ فحسبي
لا تَزيدي حبيبَ نفسِكِ كربا
ويحَ نفسي، أكلَّما دبَّ واشٍ
بحديثٍ وثبتِ للهجرِ وَثْبا
ما كذا يصنعُ المحبُّ فقَرِّي
أينَ منَّا مَنْ لا يقارفُ ذنبا

لم يكنْ لـــي ربٌّ ســوى الـلــه يــا عبـد
فمالــــــي اتــخـــذتُ وجـهَــكِ ربّــا
إنّنــــي واهـــــبٌ لـوجـهـكِ نــفســي
فاقبـــــــــلي ما وهبتُ نفـسـاً وقـلـبــا
ولقـد قُــلتُ للّـــــــذي لامـنـي فـيـــ
ــك جهاراً ومـــا تـــقـنَّعْـتُ خَـبّــا[95]
رُحــتَ صلـــباً ولو شربتَ من الحـبِّ
بكاسـي لمـــا تـروَّحْــــتَ صُــلْـبـا
فاتــرُك الـلَّوم فــــــي عُبـيـدَة إنّـــي
تاركٌ مَـــــــنْ يلـومُ فــي تـلكَ جَنْـبـا
حَدَّثتــــني العيـــونُ عنهـــا فحــالفـــ
ــت المُصـــلّى أدعـــــو إلهي مُكــبّـا

إن حب الشاعر للمحبوبة –كما تشف الأبيات– حب تمادى في الحدة، استولى على مشاعره وفكره، وجعله يتخذ وجه هذه المحبوبة ربًا. وصول الحب إلى هذه المرحلة يقتضي أن يبزغ العائق، للحد من التوافق والانسجام، فيأخذ الواشي ببث الأحاديث التي تجعل المحبوبة تتوثب للهجر، ويأخذ الشاعر بتقديم الأدلة على حبه الكبير لها، في محاولة لإعادة المحبوبة إلى التوافق.

وفي المقابل، فإن اللائم يحث الشاعر على التخلّي عن هذا الحب المتمادي، لكن الشاعر يسعى من خلال توظيف شخصيته إلى تأكيد مواقفه في الثبات على الحب، بعصيان اللائم، ورفض اللوم الذي يبعده عنها، إمعاناً منه في الإغراق بحبه لها "إني تارك مَنْ يلوم في تلك جنبا". إن وجود

الواشي يشكل عائقاً يحول دون اتجاه العلاقة بين الشاعر والمحبوبة إلى الاستقرار أو السكون اللذين يمثلان الموت. ويشكل وجود اللائم تدعيماً لمواقف الشاعر في الإبقاء على الحب، وذلك بعصيانه المستمر، لكون هذا العصيان يمثل التمسك بقوة الحياة نفسها، تلك القوة التي ترفض التخلي والاستسلام.

إن الحب والموت، يتناغمان في وجود العائق الذي هو حيلة الشاعر الفنية في تأكيد الاحتفاظ بحبه وقّاداً، دون أن يُفضي إلى الركود أو إلى موت العلاقة، فيصدم اندفاع (الأنا) و (الأنت) إلى الالتقاء التام. وهو في الوقت ذاته، عامل مذكِّر بالموت، يحُول دون توثب الحياة، توثباً مفضياً إلى الخلاص من التوتر الدائم، إذ ينبثق وجوده قاطعاً تنامي الشعور باللذة، وبالقدرة الكاملة على مواجهة خطر الرقابة على حياة الذات[96]:

ودُمى أوانسُ من بنات مُحَرِّق
حُورٌ نواعمُ أوجُهاً وجُلودا
أرسَلْنَ في لطف إليَّ أن ائتنا
غابَ الرَّقيبُ وما تخافُ وَعيدا
فأتيتُهنَّ مع الجَرِيِّ يقودني
طربا ويا لكَ قائداً ومقُودا[97]
لمّا التقينا قُلن: هات فقد مضتْ
سَنةٌ نؤمل أنْ نراكَ قعيدا
حدِّث فقدْ رقدَ الوشاةُ وليتَهمْ
حتَّى القيامةِ يلبثُون رُقودا
قُلتُ: اقترحنَ من الهوى، فسألنني
طُرَفَ الحديثِ فُكاهةً ونَشيدا

حتَّـــــى إذا بعـــــــثَ الأذيـــنُ فـراقَنا
ورأيتُ مـــن وجـــــــه الصباح خُـدودا
جَـــرتِ الدُّموع وقـــــــلنَ: فيكَ جلادةٌ
عـنًّا ونكــرهُ أن نراكَ جـليـــــــــــدا

فالنساء اللواتي يطلـبنه فائقات الجمال، يقـدمن إليه الدعوة لزيارتهن بلطف، بعـد أن غاب الرقـيب، وطال شـوقهن إلى رؤيـته. ولا نجـد الشاعـر يتحـرج من الإشارة إلى عـماه، فـقد جعل الـرسول يقوده إليـهن، وهي من المواقف القليلة في شعره.

والشاعر مطلوب لذاته المفعمـة بالظرف، وحسن الحديث والمسامرة، وهو مطلوب أيضـاً لفنه، ويؤكد ذلك كـله بقوله: "فـسألنني طرف الحـديث فكاهةً ونشـيداً". وينتهـز الشاعـر معهن فـرصة غـياب الرقـيب والوشاة، وتتمنى الـنساء أن يرقد الوشـاة في نومهم حـتى القيامـة، وأن يقف الزمن حتى لا ينبعث الصباح المتزامن مع وجـود الرقباء والوشاة وكأنهما كالزمن تمامـاً، يقلبان اللذة إلى ضـدها، ويفرقان بين الأحـبة. وعندمـا يحين وقت الفراق، تأخذ دموعهن بالانهمار حزناً.

إن هذا التوافق بين (الأنا) و (الأنـت) على ذلك النحو، قد يدفع العـلاقة إلى الملل والفـتور، ومـحو مـستوى التـشوق الذي حـاولن إبرازه، فتظـهر صورة العـائق (الرقباء، والوشـاة) عاملاً خارجـياً، يمكن أن يعرض حـياة (الأنا) للخطر. ويتزامن الشعور بالخطر مع انبثاق الصباح، أو بشكل عام مع تحول الزمن؛ فتجد الذات لزاماً عليها أن تتـرك تعالي اللذة مكتفية بما حققت، ومبقـية على تصاعد تشوُّقـهن إليه. العائق -كما يوظفـه الشاعر في النص- يحـفظ بقاء الحـياة فـي مسـتواها المـتنامي، ويحـاول إثبات أن مـستـوى

الإحساس بتصاعد الحياة يحتاج دائماً إلى الموت كي يعمِّق معناها، ويجعل لها قيمة تؤكدها. وبهذا تبدو لنا فكرة الموت قائمة بدور فعال في توجيه سلوك الذات في الحياة، وأنها ليست تلك القوة الهدّامة حسب، بل يمكن أن تكون قوة تغذي عملية البناء، وتبرز قيمتها.

إن الحياة التي تبتغي البقاء، هي تلك التي تقاوم الضعف والانهزام أمام ضغوطات الرقباء الذين قد يندغمون في صوت المجتمع ، غير مبالية بالتهديدات التي تحيط بها، بل إن الذي يعني الذات هو إثبات قوة (الأنا) واقتدارها على نفي الكبت، واقتناص اللذة، فتخلق بذلك لنفسها توتراً يفضي إلى التحدي(98):

خُشَّاب هل لمُحبٍّ عندكمْ فَرَجُ
أو لا فإني بحبلِ الموتِ مُعتلجُ
لو كانَ ما بي بخَلْقِ الله كلُّهمُ
لا يخلُصُونَ إلى أحبابِهمْ دَرَجُوا
للهجرِ نارٌ على قلبي وفي كَبدي
إذا نأيتِ، ورؤيا وجهكِ الثَّلَجُ
كأنَّ حبَّكِ فوقي حينَ اكتُمهُ
وتحتَ رجليَّ لجٌّ فوقَهُ لُجَجُ
قد بُحْتُ بالحبِّ ضَيْقاً عن جَلالته
وأنت كالصَّاعِ تُطوى تحتَه السُّرجُ
خُشَّابَ جودي جهاراً أو مُسَارقةً
فقد بُليتُ ومرَّتْ بالمنى حِجَجُ
حتى متى أنتِ يا خُشَّاب جالسةً
لا تخرُجينَ لنا يوماً ولا تلجُ

لو كنــتِ تلقيــنَ ما نلقى قسَمْتِ لنـــا
يوماً نعَيــــشُ به مــنـكـمْ ونـبـتـهجُ
لا خيرَ في العيــــــشِ إن كـنًّا كذا أبداً
لا نلتقي وسبيــلُ المُـلتـقى نـَهَـــــجُ
مَــنْ راقبَ الناسَ لم يظفــرْ بحاجتــه
وفاز بالطيباتِ الـفـاتــكُ اللَّــــــهجُ
وقـــــد نهــاكِ أناسٌ لا صَفَـا لــهـمْ
عيـــــشٌ ولا عدموا خصماً ولا فَلَجـوا
قالــوا: حــرامٌ تلاقينا، فـقـد كــذبــوا
ما فــــي التزامٍ ولا في قبـلـةٍ حـرج

تمثل الـمحبـوبة للشاعـر الفرج الذي يخلِّصـه من ضيق الحـياة، ومن التعلق بحبل الموت؛ ذلك أن الحب يحاصر ذاته بصـورة يبدو فيها الهجر ناراً تحرق قلبه وكـبده. وفي المقابل يبـدو وجه هذه المحبوبة الثَّـلَج مُخلِّصاً من المعـاناة، وعالَماً مناقـضاً لنار الهـجر. ويضاعف من حـدة مأساة الشـاعر كتمـانه الحب حتى يشعر أنه محـاط بلجٍّ فوقه لجج تبعث في نفـسه الخوف والضيـاع، والحيرة الكاملة في التـعلق بين الحياة والمـوت، فيجـد ذاته وقد باحت بهذا الحب، كي تخفف من ضغط الكتمان بداخلها. وهذا يعني أن علاقته بالمحبوبة قد انتقلت إلى الخارج. وهنا، تتجه الذات إلى محـاولة التخفف من وطأة الكبت، بالتوجه إلى المحبوبة، لإقناعـها بعدم الرضوخ إلى سلطة الجماعة أو الرقابة، والاندفاع إلى إرواء الشهوة؛ فالعاشق قد بُليت ذاته، وطالت أُمنياته، وبقاء النفس دون الحياة (اللقاء) يعني إبقاءها معلَّقة بحبل الموت.

والحياة السامية التي تسـعى للعلو، هي تلك القائمة على خوض الأمور العظيمة، ورفض الاعتدال الذي يُنبيء عن ضعفها وانهزامها، فتتجه إلى القوة

والتطرف؛ لأن اللذة التـي تقتـنصهـا هي لذة الإحـسـاس بانتـصـار الذات، وتحقيق وجـودها الحيوي. ومن هذا المنطلق، تلوح مـراعاة تقاليد الجـماعة، والانضواء تحت سلطتها نافية نوازع الذات القائمة على التحدي، فما الطيبات إلا للفاتك الذي ينالها بسطوته وجبروته.

وقد أكد الفكرة السابقة للعاذلين –في موضع آخر– بقوله(99):

تَرقَّـب فيـنـا العاذلـــينَ علـى الهوى
وما نـــال عيشـاً قبلنـا من ترقَّبا

وأكدها للوشاة بقوله(100):

يهزُّني الناسُ مـــن واشٍ ومـنتـصـحٍ
واللَّيـثُ يُفرَسُ بيـــن الكَلْبِ والـذِّيبِ
لا خيرَ فـي العيش إنْ لم تُقضَ حاجـتُنا
ممـا نحـــبُّ على رغـم الأقاريـبِ

نلمس في هذا التحدي تـأكيداً من الشاعر على عـدم الرضا بالمألوف، والحـرص على مجـابهة الكبت الذي تفـرضه تقـاليد الجـماعـة على (الأنا) و(الأنت). هذا الكبت الذي يحدّ من تـوثب شهوة الحيـاة، ويحاول قمعـها. إن صوت الجـماعة/ الرقـابة يبتـغي على الدوام ردع الذات عن خروجـها على الاعتدال، وذلك بالانخراط في سياق الاتزان، والكف عن تتبع شهواتها، وكأن هذه الدعوة تمثل ضغطاً على الشاعر لينسحب إلى نقطة الضعف والانكسار، ويتخلى عن مبدأ القوة في تحقيق الأمور.

وما دامت الغاية من المهمة الأساسية للعائق قد تحددت، وهي الحفاظ على مستوى القلق والتوتر في علاقة الشاعر مع المحبوبة، يعمل العائق على

تنحـية هبـوط الحب إلى السكون والاسـتقـرار الذي يذكر بالمـوت، هذا من ناحية، وما دامت مواجهة العائق تمثل إثبات قدرة الذات على التحدي ورفض الاعتدال الذي تطالب به تقـاليد الجماعة، من ناحية أخـرى، فإن الإصغاء إلى صوت هذا العـائق، يعني تردي الذات إلى مسـتوى المـوت، ومحاولة إخـماد شعلة الحب المتقـدة، واعتراف الذات بانهزامها وانكسارها أمـام قوى الحياة وأحداثها.

إن هذا الإصـغاء لا يتـحقق إلاّ بضـغط سلطة عليـا تطبق قيـودها على الذات، فلا تملك هذه الذات أمامها سوى الإذعان والترامي إلى الموت. نجد هذا حينمـا نهاه أميـر المؤمنين (المهـدي) عن الغزل الذي يمـثل للشاعر الحـياة ذاتها. ولذلك فإن الكف عنه هو إيقـاظ لمستوى الموت الذي عمـقه الإحساس بتولي الشـباب، وانقلاب الدهر. لقـد أصبح لزاماً علـى الذات أن تطيع العذال والرقباء، وتصغي إليهم[101]:

فلمَّـا دعاني الهاشمـيُّ أجبـتُـه
ولا خيـرَ فـي المملوكِ غـير مُجيبِ
فأصبـحتُ خِدناً للجواري من الجَـوى
فأصبـحَ واديـهـنَّ غيـرَ عشيـبِ
خسرتُ الـهوى عنِّي زمـاناً وربَّمـا
لهـوتُ وما لهـوُ الفـتـى بغَريـبِ
فيـا لـك أيـامـاً سُلبـتُ نعيـمَـها
ويالَـكَ دهـراً فـاتَني بلَغـيـبِ[102]
على زينـب منِّي السَّلام ومـثـلُـه
على شـجنٍ بين الصَّبا وجـنـوبِ

فهـــذا أوانُ لا أعــوجُ عــلـى الصِّبـى
سمعـــــتُ لعُذالي ونـــامَ رقيــــبي

يرضخ الشاعر لقوة "الهاشـمي" لأنه "مملوك" لا يستطيع أن يواجه التحدي بمثله. إن قوة الكبت الضاغـطة على الحياة الآن، لا يجرؤ الشاعر على إزاحـتهـا، والموت يتـوعده إذا حـاول الانفلات من طوعـه. إنه لا يملك غيـر استـعادة المـاضي الذي سُلب نعيـمه، وقلبـه الدهر من خصـوبة إلى جدب. الضعف، وتولي الشبـاب، وانقلاب الزمن، أمور تمثل جـميعها أزمـة الشاعر في الحاضـر، ولذلك كانت استعـادته العناصر المشرقـة من الماضي لحظة تنوير تعيد للذات وحدتها التي تمـزقت بفعل الحاضر، ذلك أن الماضي ينفي الضعـف والهزال عن الحـياة وهو يواجـه حاضرها الـمؤلم. ويأخـذ تذكره المحـبوبة صبغـة الألم والحسرة على النعيم الذي أُرغم عـلى كبته، فـيقول: "على زينب مني الـسلام". وكـأن المـحـبوبـة التي ترمـز إلى الحيـاة، قـد أصبحت طوع إرادة الموت.

إن العذل على الحب –إذا كـان الشاعر يقاومه– يـؤدي دوراً حيويًا في النص، يعزّز الحب، ويرسّخ مـواقف (الأنا). ويتحول العاذل إلى قـوة هدامة، عندما يربط الـشاعر بين الإصــغاء للعذل والكف عن توثـب الحب، أي عندما نلمس من الشاعر سعياً للاندفاع إلى سياق الموت. ومن أجل هذا، فإن تخلي الرقيب عن مهمـته في تتبع خطى الشاعر عن كثب هو تـجلٍّ للموت، وإصغاء لندائه. ويتبع ذلك رفض من الشاعر أن يعـوج على الصبا؛ لأن في العوج عليه عودة إلى شـهـوة الحياة وفعـالية من (الأنا) في تحقيق ذاتهـا. إن الشاعر إذا فعل ذلك فإنه يسمح لصوت العقل أن يتـسرب إلى داخله فيعطل تدفق الحياة بالقوة والشباب، ويصرف عن نفسه التـمادي في تتبع نهج الصبا، ويسيطر على طبيـعة سلوكه فــي الحياة. لم يعـد بمقدور الشــاعر إلاّ أن يقول لأمـير

المؤمنين "لبيك.." راضخاً لداعي الكبت، ومستسلماً لزحف الموت إلى الحياة[103]:

لهوتُ حتَّى راعني غاديا
صوتُ أميرِ المؤمنينَ المُجاب
لبيكَ لبيكَ هجرتُ الصِّبا
ونامَ عذَّالي وماتَ العِتاب

العتاب الذي يذكي كوامن الحب، ويعمل على تعزيزه، أصبح في موت. أما العذال الذين يعملون على استثارة الجانب العقلي عند الشاعر، وكفّه عن المضي في تتبع اللذات، أو المضي في الحب، فقد تخلّوا عن مهمتهم، وناموا تاركين الشاعر في ظلال السكون.

-4-

الصديــق:

تحاول (الأنا) على الدوام أن تنفك من نطاق ذاتهـا، وذلك بالاتجاه إلى الآخر باحثة عن جو تسوده الحياة المشتركة، والتجاوب الفعال. وحينما تجد (الأنا) في ظل الآخـر قـيـمـاً وأفكاراً تـمثل نقـطة تلاقٍ بين (الأنا) و(الأنت) تشـعر أن وجودهـا قد تضـاعف، وأنها بمـقدار مـا يزداد فيـها الإحـساس بالتكافـؤ النفسي مع (الأنت)، يزداد شـعورها بانهـا هي ذات أخرى، تـقوم بتقوية تمسكها في الوجود. يقول الشاعر[104]:

قد تخلَّـلْتَ مسـلـكَ الـــروح منِّـــي
ولذا سُمِّـــــــــي الخلـيــلُ خَـليـلا
فإذا ما انطقـتُ كنـتَ حـــديـــثـــي
واذا ما سكَـــــتُّ كـنـتَ الغـليـــلا

فالأنا تمتدُّ إلى أعماق الشخصية المقابلة لها، وتشعر أن صورة (الأنت) قد تسربت إلى جـوهرها، واستولت على مداركـها، فأصبحت في تـجاوبها مع (الأنا)، وفي رؤيتها الوجدانية لها ذاتاً أخرى ضاعفت من وجود الذات الأولى؛ فإذا ما نطقت الأولى كانت تعبر عن مكنون الثانيـة، وإذا ما سكتت كانت متناغمة مع طبـيعة الثـانية. إن وجـود هذه الذات الأخرى يُشـكّل وجوداً فعـالاً للأنا، ومضاعفة لشعورها بالحياة؛ لأن الحواجز التي تفصمـها عن الآخر قد سقطت، فأصبح هذا الآخر مندغماً مـعها. ومن الطبعي أن يكون انعدام وجود (الأنت) على هذه الشاكـلة نابعاً من الإحسـاس بالعزلة والتفـرد، وتراكم العبء على الحياة تراكماً يجعل الموت نقطة خيِّرة تُخلِّص الذات من هذا الثقل[105]:

وللموتُ خيـــــر مـــن حياة على أذى
يضَـــــيمك فيه صــــــاحبٌ وتراقبه

فالشـعور بمـضاعفـة حدة الحـياة، يتضـاءل حين يسـعى الآخر إلى تعريض الذات للضيم والأذى، ولا تملك هذه الذات رداً على الإسـاءة الموجَّهة إليها، سـوى أن تراقبه بألم وحرقـة، ذلك أن هذه الإساءة تسبب في وقـوعها صاحب كانت الذاتُ تؤمل فيه حياةً لها.

إن منظور (الأنا) المُسقط على (الأنت) يحاول دائماً التماس ما يُشاكل وجودهـا، وينهض برديف مشـاعرها، وتوجـهاتهـا في الحيـاة كي تشـعر بسيـادة صبغـة تبادليـة بينهما؛ فـمشاركـة (الأنت) في اللحظات السعـيدة تقـتـضي أيضـاً الـمـشـاركـة في اللحظات المـريرة التـي تعـصف بالأنا. والإحساس بغياب (الأنا) عن مكان ما هو حضور للأنت (الذات الأخرى) في المكان نفسه. وعندمـا تُفقد هذه الصبغـة ترتد (الأنا) إلى تفردها، وإلى نفي الحب القويم عن طبيعة الآخر[106]:

خـيـرُ إخوانك المشاركُ فــي المــرِّ
وأيـــــن الشَّريـكُ فـي المرِّ أيـنـا
الـــذي إن شهدت سَــــرَّك فـي الحـ
ـــيِّ وإنْ غبــــت كانَ أذنـاً وعيـنَـا
مثـلَ حــرِّ الياقــوت إنْ مسَّـــه النا
رُ جـــــلاه البـــلاءُ فـــازداد زَينـا
أنتَ فـــي معـــشرٍ إذا غبــتَ عنـــهـم
بدَّلوا كـــلَّ ما يَـــزِينـك شَيـنـا
وإذا مـا رأوكَ قــــــالوا جمـيـعاً
أنتَ مـــن أكـــرمِ الرجال علينـا

مـــــا أرى للأنــام ودًا صحيحــــاً
عـــاد كـــلُّ الأنام زوراً ومَــيـــــنا

الذي تؤمِّله الذات، هو أن يكون الآخر مشاركاً لهـا في مواجهة أزماتها العصـيبة، في وقت يكون المرء فـيه بأمس الحاجـة إلى معونة الآخر، ليـشدَّ أزره، ويشعره أن ضعـفه تنفيه قوة الصديق، أو مشاركـته الإحساس بالألم. إنه يبتغي مَنْ يُضـاعف من وجود (الأنا) في حضورها وفي غيـابها، فيكون مصدر سعادة لـها، وناقلاً لها ما خفي عنها في غيـابها؛ إذ يكون في حضور دائم لديها، يتمِّم أحدهما الآخر، ويعينه على تحمل المشقة، لا تغيِّره الحوادث أو تزعزع من ثباته. والآخر في هذه الحالة كالياقوت الأصيل، لا يتأثر بالنار الحارقة، بل إن هذه النار تجدد جلاءه وحيويته.

إن ما تؤمله الذات في الآخرين، لم يتحقق، فأصبح وجودهم ساعياً إلى هدم حياة (الأنا)، وإضعـاف قدرتها على استيعـاب حياة أخرى في ظل ذات ثانيـة أو ذوات أُخرى؛ فهم يـستبـدلون الرذائل بالفـضائل في غـياب الذات، ويسبغون عليها الفضائل في حضورها. ويلجأ الشاعر إلى نفي الحُب القويم عن الآخرين نتـيجة لفـقدان الصورة المـشرقة المنطبـعة في ذهنه عنهم في أرض الواقع. ويعـمِّق تفرده وإحســاسه بالانفـصام عنهم بقـوله: " عاد كل الأنام زوراً وميناً" فالفـعل "عاد" يمكن أن يدل على أن ما عقـده الشاعر من أمل في بعث حـياة مشـتركـة مفعـمة بالحب مع الآخـرين، قد خـاب فرجع متفـرداً، يرى الناس جميعـاً يموِّهون الأشياء، ويضعـون الكذب والباطل في صورة الحق، وكـأن هذه النظرة كانـت سابقة لمـعاشـرتهم، وبقاء الشــاعر بجوارهم جعله يرى فـيهم ذواتاً أُخرى، لكن عدم تجاوبهم العمـيق معه، أعاد نظرته السابقة المبـنية على زيفهم، وتقلهم على الحياة.

وقد يكون البحث عن وجود الذوات الأخرى أمراً شاقاً، ذلك أن المرء يذنب تارة، ويتجنب الوقوع في الذنب تارة أخرى. وفي كلتا الحالتين، فإن على الذات أن ترضى بالواقع وتتحمل مشقته، أو تواجه عدم تحقق الصبغة التبادلية، والتجاوب الفعال -نتيجة الشعور بانفصال الآخر عن (الأنا)، والبحث عن مصالحه الشخصية في ظل حب الذات المنفصلة عن الذات الأخرى- بالانفصال واللجوء إلى التفرد[107]:

إذا كان ذوّاقاً أخوكَ من الهوى
مُوجَّهةً في كل أوبِ ركائبُه
فخلَّ له وجهَ الفراقِ ولا تكنْ
مطيّةَ رحّالٍ كثيرٍ مذاهبه
أخوكَ الذي إن ربْته قال إنّما
أربتُ وإنْ عاتبتَه لانَ جانبه
إذا كنتَ في كلِّ الذُّنوب معاتباً
صديقكَ لم تلقَ الذي لا تُعاتبه
فعِشْ واحداً أو صلْ أخاكَ فإنَّه
مفارقُ ذنبٍ مرةً ومجانبه
إذا أنت لم تشربْ مراراً على القذى
ظمئتَ، وأيُّ الناسِ تصفو مشاربه

فحين ينشأ الحب في ظل الشعور بالانفصال، وتذوق الآخر ما تشتهيه النفس موجهاً ركائبه في ضوء هذه الشهوة، دون مراعاة لحقوق (الأنا) وواجبات الآخر تجاهها، يصبح هذا الحب غير مجد، ولا يحقق للحياة فائدة ترجى، وكأن الذات إن جارت هذه الطبيعة تحدُّ من تسامي قيمها، وتجعل منها "مطية رحال" لا يستقر له قرار. إن هذا الصديق هو عبء على

حيـاة (الأنا) وعليها إن تزيل هذا العبء باللجـوء إلى ذاتها، متـفردة عنه؛ لأن مَنْ تبـتغـيـه صديقـاً، ينبـغي أن يتـلاقى مع (الأنت) في وحـدة الشعـور، والتجاوب الداخلي الفعال، بحيـث إن شكَّ أحدهما في صدق نوايا الآخر، كان كالذي يشك في ذاته؛ لأن هـذا الآخر بمثـابة (الذات الأخرى) التي إن عاتبـها لانت للعتاب، واعترفت بما يعتورها، ويختلج في صدرها.

غير أن الشاعر يعود ثانية، فيرى أن التمادي في حدة العتاب الذي يدعم الحب، ويعـمق الإحساس بـوجود الآخر، قـد يؤدي إلى تحول الصـديق عن صـديقه، أو إلى تحـوُّل (الأنا) عن (الأنت)؛ فـالمرء لا يخطيء دائمـاً، وإذا لم يستـطع أن يتسامح ويـغض طرفه عن ذنوب الآخـر، فإن عليه أن يـعود إلى الانفـصال، ويكف البـحث عن موضـوع الحب (الأنت)، وإنَّ مَنْ أراد الارتواء من ماء الحيـاة، عليه أن ينهل منه دون مبالاة بمـا يشوبه من قذارة، وإلا بقيَ ظامئـاً. فالظمـأ يعادل الانفـصال عن الآخـرين، والرغبـة في الارتواء تعني محاولة الحـفاظ على الحياة، بالرغم من خفـوت قابليتها للتـضاعف بوجود الذات الأخرى.

ولعل تطلع الشاعر إلى الصديق، بوصـفه الذات الأخرى التي تُضاعف من وجود الذات الأولى، قد تحقق بصورة جليـة في شخصية النديم ؛ فالذات (الشاعر) والذات الأخرى (النديم) يجمعهـما غرض مشترك هو السعي وراء اللذة، والبحث عن عالم مناقض للعـالم الذي يهربان منه، ومن ضغوطاته. إن تجاوب النديم مع (الأنا)، يُدخل السعادة إليها، ويزيد من مـستوى إحساسـها بالحياة، خاصة أن الاثنين يتفقان على قيم مشتركة وأهداف متطابقة، تشكل نقطة تتلاقى فيها (الأنا) مع (الأنت).

يقول الشاعر في قصيدة يمدح فيها داود بن يزيد ويذكر فيها نداماه[108]:

1- عوجا خليليَّ لقينا حَسْبا
منْ زمن ألقى علينا شَغبا

2- ما إنْ يرى الناسُ لقلبي قلباً
كلَّفني سلمى غداةَ أتبا

3- وقد أجازتْ عيرُها الأجبًا
أصبحتُ بَصْريا وحلَّتْ غَربا[109]

4- فالعينُ لا تغفي وفاضتْ سكْبا
أمَّلتُ ما منَّيتُماني عُجْبا

5- بالخِصبِ لو وافقتُ منه خصبَا
فلا تغرَّاني وغُرًّا الوَطْبَا[110]

6- إنِّي وحِملي حُبَّ سلمى تبًّا
كحامل العبء يرجي كسبا

7- فخاب عن ذاك ولاقى تَعْبا
وقد أراني أريحيّا ندْبا[111]

8- أروي النَّدامى وأجرُّ العصبا
أزمان أغدو غزالاً أقبًّا[112]

9- لا أتَّقي دون سُليمى خَطْبَا
وما أبالي الدَّهَيانَ الصَّقبا[113]

10- يا سَلْمَ يا سَلْمَ دعي لُبًّا
أو ساعفينا، قد لقينا حسْبَا

11- ما هكذا يجزي المحبُّ الحبًّا
وصاحبٍ أغلَقَ دوني درْبَا

12- قلـــتُ له ولــــــمْ أحمْحمْ رُعْبا:
إنَّ لنا عنـــــــك مســـــــاحاً رحْبا
13- فاحْـــمِ جنــباً سوف نرعى جنْبــا
وفتيـــــــة مثـــل السّعــالي شــبًّا[114]
14- مـــن الحُمـــاة المانعينَ السِّربــا
تلقَى شَــبَا الكـــــأسِ بهمْ والحربـــا
15- كلَّفتُهـــــم ذا حـــاجـــــــة وإرْبا
عـنــــــــديَ يُســــــرٌ فعَبـبــنا عَبًّا
16- مـــن مقَـــــــــديٍّ يُرهـــقُ الأطبا
أصَـفرَ مثـــــلِ الزَّعــــــفرانِ ضَرْبا
17- كأسِ امـــــرىءٍ يسمو ويأبى جَذْبا
مــــالَ عليــنا بالغريـض ضَهْــبا[115]
18- والــــرَّاح والرَّيحان غضًّا رَطْـبـــا
والقــــينةُ البِكْـرُ تُغَـنِّي الشَّـربـا
19- والعِـــرْقُ لا نـــدري اذا جبَّـــــى
أضاحــكاً يحكـــي لـنا أم كلـبــــا[116]
20- يسجـــد للكـــــأس إذا مـا صُبّـــا
كـقـارىء السَّجــــــــدةِ حيــن انكبَّـا
21- حتـــى إذا الدِّرياق فيـــــــنا دبَّـا
وجــــــنَّ ليـلٌ وقضـــــــينا نَحْــبــا
22- رُحنـــا مــــــع اللَّيل ملـوكاً غُلْـبا
من ذا ومــــــــــن ذاك أصَبْنا نَـهْـبــا
23- وحلبــــتْ كفِّـــي لـــقـــومٍ حلْـبا
فلـــــم أرشَـــــح لعـشـــيرٍ ضبًّا[117]

24- وربَّمـــا قلـــتُ لعمــــري نَسْبا

العضْــــبُ أشــــــهى فأذقني القَضْبـا

25- فالآن ودَّعــتُ الفتــــــوَّ الحُزْبا

أعتِبْتُ مَــــــنْ عـاتـبـنـي أو سـبَّـا

26- وراجعـــتْ نفســي حِجاها عُقْبـا

فالحمـــــــدُ لله الـــــذي أهبَّـــــا

27- مــن فُرْقــةٍ كانتْ علينا قضْــبـاً

أتــــــى بهـــا الغَيُّ فأغضى الربَّــــا

يبدأ النص بشكوى الشـاعر لخليليه من الزمن الجائر، ومن المـحبوبة (سلمى) التي رحلت عن البصرة، فنفت النوم عن عينيـه اللتين فاضتا بالدمع حزناً لفراقها. تلوح لنا صورة سلمى قـوةً معادلة لجور الزمن، بشكل تنعدم أمام التحولين (تحول المحبـوبة، وتحول الماضي) آمال الخصوبة، ويصبح وعد خليليـه بالخصب باطلاً. إن التوجه بالحـب إلى سلمى، يعني بقاء العبء محمـولاً، ولا يجد الشاعر خـلاصاً لإزاحة هذا الحمل سـوى الدعاء على ذاته بالموت. وبما أن الذات أصبحت تواجه حركـة الموت الزاحفة إليها في صورة الزمن، وفي صورة المـحبوبة، فـإن عليها أن تحاول بـث الحياة في نفســها، وذلك بالارتداد إلى الماضي المـشرق الذي كانت هذه الذات فـيه تفعِّل قيـمة الكرم، وتسـعى لبث جو من السعـادة بين الآخرين، وكـانت تروي الندامى، غزلةً، ترتدي الحرير، ولا تبالي بمصائب الدهر العظيمة.

إن عالم المـحبوبة لم يـدع للشاعر برهة للتـفكير بحكمـة، وقد تزامن رحيلها مع غدر الزمن، وتولي المـاضي، نجاء صوت الشاعر عميـقاً ومؤكداً عدم قـدرته على مواجـهة هذه الضـغوطات بأكـملها. وقـد أكد الشـاعر ذلك بتكرار ندائه للمحبوبة "يا سلم، يا سلم.."، وإعادة قـوله: "قد لقينا حسبا"

في البيت العاشر الذي ذكره سابقاً فـي البيت الأول. وتأخذ صورة المحبوبة تبعاً لهـذا التحول بالدخول في أعـماق صورة "الصاحب" الذي يُشكّل عـبئاً على الحيـاة، لكونه لا يمثل نمطاً من الصـبغة التـبادلية مع (الأنا)، فـقد أغلق دونها منفذاً إلى الحياة المضاعـفة بوجوده، وقابل الحب بالكراهية؛ مما دفع الذات إلى قطع الاتصال به، والاكتفاء بتـفردها. ويبدو قوله: "وصاحبٍ أغلق دوني دربا" في البيت الحـادي عشر، مـقابلاً لقوله: "وفـتيةٍ مثل السـعالى شبا" في البـيت الثالث عشر، حـيث استهل الشطرين في البـيتين بواو رُبَّ، لتعميق مسـتوى التناقض بين صورتيهما، فبدت صـورة الصاحب مناقضةً لصـورة النديم ؛ فـفي الندامى حـيويـة الشبـاب وقـوته، يفـيض على الذات بوجودهم تدفق الإحساس بالحياة، فتشعـر باللذة والسعادة لتجاوبهم معها في الانكبـاب على اللذات كـالسعـالى، دون مـبالاة بقـدرة اللذة على إلحـاق الضرر بهم أو بالحـياة، فالمـقديُّ أو الخمـر المنسوبة إلى "مـقدية" ترهق الأطباء، ومع ذلك فـهم يترامـون إليها، لأن في ترامـيهم هذا إثبـاتاً لقدراتهم الفذة على استيعاب الحياة والعبِّ منها.

وحـينمـا تعبُّ الذات الخـمـرَ مع الندامى، تمـتـد رؤيتـها إلى أعـمـاق الشخصية المقابلة لها، والمتكافئة مـعها نفسيًا؛ فتسقط الحواجز التي تحول بين (الأنا) و (الأنت)، مـما يوفـر للأنا إحسـاساً بوجـود ذوات أخرى لهـا، يمـثلها وجـود الندامى، وكأن الانفـلات من ضوائق الزمن، ومن آثار تـحول المحـبوبة في الذات، يقتـضـي انفلاتاً للعقل من الدوائر الـتي تُضيِّق الخناق عليه. ويُفـضـي تمازج الذوات، إثر سقـوط الحواجز بينها، إلى شـعور (الأنا) بقدراتها على العطاء، وإلى إلغاء نوازع الحقـد والغضب منها. إن هذا التمازج قد برّأ هذه الذوات من المـساوىء التي يمكن أن تستـولي على عقول البـشر، وجعل إحـساسـها بالتكافؤ النفـسي مرتفـعاً إلى مصـاف "الملوك" الذين

تجمــعهم مطالب موحــدة، وهي انتهاب اللذات فـيما تبـقّى لهم من الليل. لكن هذه الصورة المستعادة التي بعثت في الذات إحساساً بالحياة، بدأت فعاليتها تتضــاءل، حين اصطدمت بـتولي ذلك الزمن الخـصب حقّا، وتـولي إشراق الشــباب، وتوديع فـتـوّته. ويفجّـر ظرف الزمــان "الآن" هذه الأحاسـيس المنبعثة في الـزمن الحاضر -فقد جاء تالياً للحـديث عن الندامى- والقابلية لاستيعاب عطاء الحـياة، فيعمّق إحساس الشاعر الحـاد بمفارقة الماضي عن الحاضر "الآن ودّعت الفتوّ..." .

ولاضفاء مزيد من التـضاؤل أمام فعالية الحياة، والإحـساس بالعجز عن ممارستها إحساسـاً يكاد يوحّد (الأنا) مع الموت؛ يلجأ الشاعر إلى نطاق العقل الذي يعني استعادة الدوائر الخانقة على الحـياة، نتيجة فقدان موضوع الانفلات (الندامـى) المحرر للعـقل من الضوائق. لقـد أصبح فـقدان الندامى مرتبطاً بفقدان إشراق الحياة، وقدرتها على التضخم بوجود الذوات الأخرى، تلك الذوات التي تعمل دائمـاً على زيادة تمسكها بالوجود بصـورة يتساوى فيهـا فقدان الشبـاب مع فقدان الندامى، ويتساوى فـيها الإحســاس بالعجز والموت مـع فقدان الندامـى، وتولي إشراق الماضـي. وإذ وضع العقل تبـعاً لتـولي الماضي في بـؤرة أزمتـه مع الزمن والمحـبـوبة، تتصـور الذات أن انتهـاب اللذة مع الندامى غي؛ ذلك أنها لا تستطيـع القيام به الآن، كمـا أنها لا تستطيع مـجاراة الندامى. إنها بحاجـة إلى عالم آخر، يتـمتع بالعطاء الدائم، والتوغّل في المســتقبل، وذلك هو عالم الممدوح الذي تصـوّره الأبيات التالية في القصيدة نفسـها[118].

إن وصــول الندامى إلى تلك المنزلة لدى الشــاعر، يجـعل من فقـدانهم فقداناً لفاعلـية الحياة، ولقدرة الذات على الامتداد فــي الذوات الأخرى؛ فترتدّ إلى تفردها وعزلتها، وتتردى إلى مســتوى الموت الذي يتعمق الإحساس به،

حين تجد (الأنا) قابلية الذوات الأخرى على التجاوب معها، تجاوباً يعزز تمسكها بالوجود، قد انحسر مداه. عندها، قد تندفع الذات في سياق الموت، محاولة اقتناص اللذات في ظل تفردها. ولعل هذا الاقتناص يفصح عن رغبتها في التوحد مع الموت عن طريق اعتصار طاقات الحياة. يقول الشاعر في رثاء أحد الندامى، ولعله صالح بن عبد القدوس الذي قتله المهدي بتهمة الزندقة[119]:

1- غَمَضَ الحديدُ بصاحبيكَ فغمَّضا
وبقيتَ تطلُبُ في الحِبَالةِ مَنْهَضا[120]

2- وكأنَّ قلبي عند كل مصيبة
عظمٌ تكرر صَدْعُه فتهيَّضا[121]

3- وأخٌ سلوتُ له فأذكَرَه أخٌ
فمضى وتُذْكِرُك الحوادثُ ما مضى

4- فاشربْ على تَلَفِ الأحبة إننا
جُزُرُ المنية ظاعنين وخُفَّضا

5- ولقدْ جَريت مع الصِّبا طلق الصّبا
ثم ارعَويتُ فلم أجد لي مَرْكَضا

6- وعلمْتُ ما عَلِمَ امرؤ في دَهره
فأطعتُ عُذَّالي وأعطيتُ الرِّضا

7- وصحوتُ من سُكْرٍ وكنتُ مُوكَّلا
أرعَى الحَمامةَ والغرابَ الأبيضا

8- ما كلُّ بارقةٍ تجودُ بمائها
ولربما صَدَقَ الربيع فرَوَّضا

9- ومنيــفةٍ شَرفاً جعلـتُ لَها الهــوى
إمَّا مكافـــــأةً وإمَّـــا مُــقْـرَضـــا[122]

10- حتّـــى إذا شــربــتُ بمــاء مودَّتي
وشـــــربتُ برد رُضابها متبـــرّضــا[123]

11- قالــتْ لتربيها اذهَبـا فتـحسـسا
ما بالـــه تـــرك الســــــلام وأعــرضا

12- قد ذُقـــتُ الفـتَـــهَ وذقــتُ فراقَه
فوجــــــدت ذا عســلا وذا جَمْر الغضا

13- يا ليتَ شـــعري فيمَ كان صدُوده
ألســــــاتُ أم رعَد السَّحابُ وأومَضـــا

14- ويلي عليــه وويلَتـــي مــــن بيـنه
ما كان إلا كالخضاب فـقــــــد نَضـــا

15- سبحانَ مَنْ كَتبَ الشَّقاءَ لذي الهوى
كان الـــــذي قد كان حُكماً فانقضـــى

يخاطب الشــاعر ذاته محــاولاً كشف أزمتـها الداخليـة في الخوف من الموت الذي قـد يحيق بهــا بعد مـقتل صــاحبيـه. لقد أصـبحت الحـياة تعج بالمصائب، فجعلته يتخبط وسطها، ولا يستطيع منها خلاصاً، كالطائر الذي وقع في شباك الصائد، ولم يعد أمامــه منهض منها، حتى أصبح قلبه بسبب هذه المصائب المتكررة كالعظم المتصدع المتهاوي.

وعندما يحــاول الشاعر أن يطوي بمرور الزمن أثر حـدث الموت الذي يلتهم أصحابه شيـئاً فشيئاً، يأخذ هذا الحدث بالتـجدد، وكأنه في محاولاته المتكررة يُشكّل إضعافاً لقابلية الذات على التـمسك بالحياة، وتعزيزاً لفاعلية الموت، ولفاعـلية الزمن المندغم في فعل الموت؛ ذلك أن حـياة الندامى ترتبط

بحياة الذات في ظل الماضي المشرق، فيصبح البكاء على الندامى بكاء على الذات نفسها.

ولمواجهة زحف الموت إلى حياة (الأنا)، ذلك الزحف الذي عمقه الشاعر بقوله: "وبقيت تطلب في الحبالة منهضا"، فإن على(الأنا) أن تعيش الموت، وهي في جذوة اعتصار طاقات الحياة. يأتي هذا الاعتصار والذات متفردة، ومتجردة عن مضاعفة وجودها، وعن تمسكها بهذا الوجود. وقد جاءت الرغبة في الترامي إلى اللذة، والانكباب على شرب الخمر نتيجة الإحساس بقبضة الموت التي بترت الأحبة عن الحياة. وما دامت قوة الموت مستفحلة في الوجود، وكأن الإنسان ناقة تذبح وهي راضخة لفعل تلك القوة، فإن على الذات أن تسعى لاستنفاد ما بقي لها من حياة[124].

ويحاول الشاعر عن طريق الزمن المستعاد أن يحقق شيئاً من بعث الحياة في الحاضر؛ فقد كان الماضي مفعماً بالصبا الذي يمثل الاقتدار على الانفتاح على الحياة من أوسع أبوابها، في ظل مناخ من السعادة المطلقة التي تقترن بوجود الندامى، غير أن الحاضر يمتص طاقات الشاعر، والموت يسحق آماله في بعث حياة مشرقة، والزمن ممثلاً بالموت وبالشيب (الغراب الأبيض) يفرضان عليه جوَّ الارعواء، وإطاعة العذال بعد أن كان دائم العصيان لهم، لكونهم يمثلون تقييداً لحرية الذات في تتبع شهوة الحياة. إن الارعواء، وإرضاء العذال يمثلان كف الذات عن المضي في السكر (اللذة المندغمة بالصبا)، ومن ثم يوقفانها عن ممارسة نشاطات الحياة القادرة على استيعاب الإحساس بوجود الذات فيها. ومن أجل ذلك، فقد حظيت الذات برضى العذال.

وفي الأبيات الـتي يتحدث فـيهـا الشاعـر عن المرأة، نجده يـرسم لها صورة تفـيض علواً وإشرقـاً، ويحرص في تلك الصورة علـى إبراز حبهـما المتبادل، ولكن الشاعر –على الرغم من رغبة المرأة في الإبقاء على حبِّه لها– يُعرض عنها، ويترك السلام دون أن تدري لهذا التـصرف الصادر عنه سبباً. وهنا، يتنبأ صوت المرأة بالويل الذي سيحلُ عليها، وفي هذه الشريحة يظهر وجود الذات كوجود الخضاب الذي كان بقاؤه كبقاء الحياة، يتجدد الإحساس فيـها عن طريق الوصل أو الرغبة في الإبـقاء على المحبـوبة، وحين زال لون الخضاب أصـبحت رغبة التجـدد زائلة، يُذكّر زوالها بالموت، وجـدب الحياة. فصوت المحبوبة يرمز إلى صوت الحـياة نفسها التي تحاول أن ترد الشاعر إلى حظيرتها، وتسعى إلى إشاعـة الألفة في ذاته، بعد أن التهم الموتُ الندامى كما يلتـهم الشيبُ شعرَه الأسود، وبعـد أن وجد الحاضر مناقـضاً للماضي. لقد أصـبح الترامي إلى الـموت في ظل هذه الظروف كـالترامي إلى الحـياة، وذلك بإتلاف الذات في اللذة، ورفضها نداء الحياة الخصيب.

وبهـذا، يبـرز مـوت الندامى كـأنه مـوت للذات، إذ يلوح الشـيب مُنذراً بالموت، ويلوح المـاضي تولّياً للحياة المـشرقة التجدد، وتلـوح طاعة العُذَّال كـفًا للذات عن مـمارسـة نشاطات الـحيـاة، نظراً لأن رغبـة امتـداد الحيـاة ومضاعـفتها بوجود الذوات الأخـرى، قد أُضعفت أو تلاشت، فـفقدت (الأنا) تمسكهـا بالوجود، ونحّتْ مناخ السـعادة –الذي يتألق بـوجود الندامى– عن دروب الحياة.

-5-

الممدوح:

تُستنزف الحياة عبر حركة الزمن، ويفنى المال، وقد تنفصم وشائج محبة الناس عن الشاعر، وقد تنقلب الأحبة عليه.. فتدفعه رغبة جامحة للحفاظ على حياة (الأنا)، وتخطي مصاعب الزمن بمجاوزة الحاضر المؤلم، وبالاندفاع إلى المستقبل. وفي الأحوال كلّها، تلوح شخصية الممدوح ذات القدرة والنفوذ ملاذاً للشاعر، ومستقبلاً خصيباً يُجنبه ضوائق الحياة، ويعوِّضه عما يستلبه الزمن.

الحاضر لدى الشاعر يُشكّل نقطة راكدة تعادل الموت، وعليه أن يُعلي من الأنت (الممدوح) حتى يتضخم حجمها ليصبح بمستوى الحياة المسقطة عليها؛ فالفن يُخلِّد الممدوح، ويُبرز منزلته بين الناس، انطلاقاً من وظيفة الشعر الاجتماعية. إن هذا الإعلاء قائم على حساب (الأنا)، إذ يتناقص حجمها بسبب إعلائها المتزايد من حياة الممدوح. ولكن الرغبة في عطائه، وما تمثله شخصيته لدى الشاعر تعمل على إيجاد نوع من التوازن بين الحياة والشعور بالموت.

ولعل تتبع الخيوط العامة لسمات الممدوح -كما رسمها الشاعر- تنبيء عن قدرته الفذة، وطاقته على بعث الخصب، أو على بعث الدمار. ويتفاقم إحساس الذات بالتضاؤل كلما أمعنت النظر في تشكيل صورة الممدوح القائمة على بنية التضاد الواعي، فتبدو صورته مدمِّرة لأعدائه من ناحية، وتبدو باعثة الخصب لمحبِّيه وطالبي خيره ونصرته من ناحية أخرى. فهو دعامة الأرض[125]، ومالك الناس في مسيرهم[126]، يقود المنايا على أعدائه[127]، ويرد الردى عن مناصيريه[128]، يُميت ويحيي بكفيه غير واحد في ساحة الوغى[129]، وهو ضرّاب أعناق وفكاكها[130]، يصب دماء

الراغبين عن الهدى[131]، وسيفه لا تنثني مضاربه[132]، وللموت منه مخرج حين يغضب[133]، وشهاب يكوى به الأعداء[134].

وهو في الوقت ذاته، يصدق في دينه وموعده[135]، ويقوم بأفعال الكرام[136]، عنده الحلم والشجاعة والجود، درور لقوم بالحياة على الرضى[137]، يحيي لمحبيه العيش ويجلو عنهم الكرب[138]، يعيش بفضله ناءٍ ودانٍ كما تحيا على الغيث البلاد،[139] والرَّوْح والأمن لديه[140]، جميل المُحيَّا، يزين سرير الملك،[141] وتبدو المكارم نوراً على وجهه[142]، وتهتف الناس به إن خانها الدهر[143].

لقد أصبحت سطوة الزمن على حاضر الشاعر الذي يُذكّر بالموت، تنقضها شخصية الممدوح، أو تحاول التخفيف من تأزمها. إن الممدوح هو تعويذة الشاعر التي يلوذ بها ضد الزمان، كي يحقق نوعاً من التكيف مع الحياة. وتتشكل وحدة المديح في ظل الضغوطات السلبية على الشاعر: البؤس، والفقدان، والحاجة، .. ولا تتشكل هذه الوحدة في ظل الانسجام والتوافق مع الأشياء التي يسودها الخصب والحيوية، والفرح، والامتلاء.

يقول في مدح عقبة بن سلم[144]:

1- حيِّيا صاحبيَّ أمَّ العلاء
واحذرا طَرْفَ عينها الحوراء

2- إنَّ في عينها دواءً وداءً
لملمٍّ والدَّاءُ قبل الدَّواء

3- ربَّ ممسى منها إلينا على رغـ
ـم إزاءٍ لا طابَ عيش إزاء

4- أسقمتْ ليلةَ الثُّلاثاء قلبي
وتصدَّت في السَّبت لي لشقائي
5- وغداةَ الخميس قَدْ موَّتتني
ثمَّ راحتْ في الحُلَّة الخضراء
6- يوم قالتْ: إذا رأيتُك في النَّو
مِ خيالاً أصبْتَ عيني بداء
7- واستخفَّ الفؤادُ شوقاً إلى قُر
بك حتَّى كأنَّني في الهواء
8- ثمَّ صدَّت لقول حُمَّاءَ فينا
يا لقومي دمي على حمَّاء
9- لا تلوما فإنها من نساء
مشرفات يطرفن طرف الظباء
10- وأعينا امرأ جفا ودُّهُ الحيُّ
وأمسى من الهوى في عناء
11- اعرضا حاجتي عليها وقُولا:
أنسيتِ السَّرار تحت الرِّداء
12- ومقامي بن المُصلَّى إلى المنـ
ـبرِ أبكي عليك جَهْد البكاء
13- ومقال الفتاة: عودي بحلْمٍ
ما التَّجنِّي من شيمة الحُلماء
14- فاتَّقي الله في فتى شفَّه الحُبُّ
وقولُ العدى وطولُ الجفاء
15- أنتِ باعدته فأمسى من الشَّو
ق صريعاً كأنَّه في الفضاء

16- فاذكـــري وأيَهُ عـلـيـكِ وجُـودي

حســـــبُكِ الوأي قادحاً في السَّـــخاء[145]

17- قـــد يسيء الفتى ولا يخلفُ الوعــ

ـــدَ فأوفــــــي ما قُلْتِ بـــالـرَّوحـــاء

18- إنَّ وعـــد الكـريـم ديـنٌ علــيـه

فاقـــــضِ واظفرْ به على الغُــرمـــاء

19- فاستهلَّــت بعـــبـرة ثـمَّ قـالـت

كَان ما بيــــننا كظـــــــلّ السّــراء[146]

20- يا سُلـــيمى قومي فروحي إليـــه

أنـت ســرسورتي مـــن الخُلطــــــاء[147]

21- بلِّغيه السلام منــــي وقـــولـــي:

كلُّ شـــيء مصـــــــيره لــفـــنـــاء

فشريحة النص هذه والتي تتحدث عن المحبوبة، تبدأ بقوله: " حييا.. أم العلاء ". وهي محاولة من الشـاعر لبث مناخ الحياة في علاقتـه مع المحبوبة التي يمكن أن تمتد دلالتهـا فتستوعب رمز الحاضر. لكن جـهوده في إشاعة ذلك المناخ باءت بالفـشل، وانتهت بقولهـا: "كل شيء مصيـره لفناء". إنها تُعلن بهذا التحول عنه تربُّصَ الموت بحياته.

الصورة التي يرسمـها الشاعر للمحـبوبة صورة سلبية فـاقدة لمعنى الحيـاة المشـرقة، بل إن وجـودها على هـــذه الشاكـلة يجـعلهـا تقـف في صف الزمـن الذي تتـضمـن أظهر صـفاته، وهـي التـغيُّـر وعـدم الثبـات. وبتـتبع صورة الـمحبـوبة تلوح لنا على النحـو الآتي: إنها تُسلط الداء قـبل الدواء، وتسـقم قلبه، وتتـصدى لشـقـائه، وتوجِّه إليـه الموت، وتصـد عنه، وتتـسبب في عنائه، وترفض تجـديد المـاضي، وتطيل الجفـاء، وتتخـذ من

التجنِّي شيمةً لها، وتُخلف الوعد. صورتها هذه جعلت (الأنا) في حيرة واضطراب كأنها "في الهواء" أو كأنها "في الفضاء"، ولعل هذه الحيرة، وهذا الاضطراب يعنيان تلجلج الذات بين الإبقاء على وجود المحبوبة الذي يمثل السكون أو الموت، وبين تجاوز وجودها إلى عالم آخر، يعني التوجه إليه توجها إلى الحياة، أو إلى المستقبل الخصب، أي إلى عالم نقيض لعالم المرأة.

إن الحاضر يحاول استلاب الحياة من الشاعر، فيضيِّق عليه أنفاسه، ويبدو نقطة يتحوصل الموت بداخلها. ولكي تحافظ (الأنا) على بقائها، فإن عليها أن تتخطى تلك النقطة إلى المستقبل الذي يمثله لقاء الممدوح عقبه، وعليها أن تكابد مشاق الرحلة للوصول إليه:

22- فتسلَّيتُ بالمعازف عنها
وتعزَّى قلبي وما من عزاء

23- وفلاةٍ زوراءَ تلقى بها العيـ
ـنَ رفاضا يمشين مشيَ النِّساء[148]

24- من بلادِ الخافي تغوّلَ بالرّكْـ
ـب، فضاءً موصولةً بفضاء[149]

25- قد تجشّمتُها وللجُندب الجو
نِ نداءٌ في الصبح أو كالنّداء

26- حين قال اليعفُورُ وارتكضَ الآ
لُ بريعانه ارتكاض النِّهاء[150]

27- بسبُوحِ اليدين عاملة الرِّجْـ
ـل مَروحٍ تغلو من الغُلْواء[151]

28- همّـــــها أن تزور عقبة فــي المـلـــــ
ـــــك فتـــــــــروى مـــــن بحــره بدلاء

صورة الصحراء التي تتسم بالضياع، والتغوُّل، وشدة الحر، ... تنهض بمســتوى آخر من تشكيل أزمــة الشاعر الداخلية، وتمــثل تعانقاً بين الحــياة والموت؛ فهذه الصــفات التي يضفيها على الصحراء، تجـعل من الموت عاملا فعَّالا، يجثم في كل بقعة فيها. إن قوة إرادة الشاعر تجعله يتجشم هذا العناء، لأنه شرط أســاسي للوصول إلى الحــياة الفعليــة، والخلاص من الحــاضر. والاندفاع إلى الصـــحراء يتم حــين تتحــول المحبـوبة عن الشاعــر، أي حين تدفعــه إلى العزلة. لكن هذه العــزلة أوجدت بديلاً عن صــحبــة الإنسان، وهو صحبــة الناقة، بوصفــها معبــراً فذّاً ينفي التفرُّد، ويحــاول تقريب الحلم من الواقع بحركته نحو الممدوح.

وفي هذه الصحراء المــترامية الأطراف يرى بقــر الوحش، فيربط بين مشيتها ومشية النساء، ويلوح له هذا الربط في وقت فشل فيه بإقامة صلات وفية معهن، أو مع الحياة التي يعايشها. وهو بذلك يؤكد أن صورتهن لم تُمح من ذهنه تمــاماً؛ فــالتصمــيم على بلوغ خــصب المســتقبل، لا يُــزيل مرارة الحاضر من النفس، وإن كــان يُخفف منها. كما أن مظاهر الحــياة تتشكل له، على الرغم من قلة فعــاليتها، وسط الأشــياء التي يصبغــها الموت بصبــغته. وتقترن صورة الصحراء نتيجة لاتساعها بالجن أو التغول، فتضلل المسافر، وكأن الإنســان دون حب مثالي ثابت الــوفاء، يعيش ضــائعاً تائهاً في حــياة كلَّما نظر فيها، وجـد أنها فضاء موصولة بفضاء، لا ينتهي ضيــاعه فيها. إنه يحتاج إلى ملاذ ينفي غربته وتفرده، ويثبت عهده في الحب فلا يتقلَّب.

ولإضفاء مستوى آخر من المعاناة، نلمس توحداً بين (الأنا) والناقة، يتجلى في قوله: " همها أن تزور عقبة "، بغية تصعيد أزمة الشاعر الداخلية إلى مستويات أخرى، وهي تتقدم خطوة فخطوة إلى عالم الممدوح، كي توجد صيغة التحام بين الصورة المثالية للمدوح وبين وجوده على أرض الواقع " ولذلك تمتعت الناقة.. بفكرة العمل، ذلك أن العمل هو المخرج الوحيد من سجن الخيال والحلم والانفصال. وأعطي العمل الذي يُعزى إلى الناقة قيمة فوق المادة "(152). وهكذا، يأتي تأسيس حركة الناقة نقيضاً للموت والسكون اللذين أعلنتهما المحبوبة برفضها إقامة علاقات طيبة مع الشاعر. وتأتي وحدة المديح متضمنة تجليات متعددة لقوى الحياة تتآزر جميعها من أجل التوجه إلى طاقة عظمى، تسعى لتدعيم الحياة، وهي قوة الممدوح.

إن تصوير حجم المأساة التي يكابدها الشاعر بهذا القدر الكبير، يشكل تناقصاً تدريجياً لمستوى (الأنا) أمام صورة الممدوح، وتضاؤلاً لطاقاتها أمام مواجهة الحاضر، فتأخذ شخصية الممدوح بالتضخم، وكأن الشاعر ينسج منها أسطورة تتجاوز إمكانات الإنسان، وتتضاد مع قوة الزمان السلبية، حتى يتراءى لنا الممدوح قوة أخرى من قوى الزمن الجبارة التي تقف إلى جانب الشاعر. إنها قوة واعية تهب الخير للفاضلين، وتسلط الشر والموت على المعادين:

29- مالكيٌّ تنشقُّ عن وجهه الحر
بُ كما انشقَّتْ الدُّجى عن ضياء(153)

30- أيُّها السائلي عن الحزم والنجـ
ـدة والبأس والندى والوفاء

31- إنّ تلك الخلال عند ابن سلْم
ومزيداً من مثلها في الغَناء

32- كخـــراج السمـــاء سَيْــبُ يـديه

لــقـريــب ونـــازح الـــدار نـــــاء

33- حرَّمَ اللهُ أنْ تــرى كابن سلـــم

عُقبة الخيــــر مطعـــمُ الفـقـــراء

34- يســقط الطيرُ حيثُ ينتَـثِرُ الحَـبُّ

وتُغْشَـــــى منازلُ الكـرمــــاء

35- ليس يُعطـيك للرجاء ولا الــخـو

فِ ولكـــن يلـــذُّ طَـعْـــمُ العَـطاء

36- إنَّـما لـــذَّةُ الجـــواد ابـن سَلْـم

فِـــــــي عطـــاءٍ ومـرْكَـــبٍ للقاء

37- لا يهـــابُ الوغى ولا يعبدُ المــــ

ــالَ ولكـنْ يُهيـنـهُ للثـــــناء

38- أريحي لـــه يدٌ تــمـطــر النَّيـــ

ــلَ وأخــــرى سُمّ علــى الأعــداء

فـالممـدوح "تنشق عن وجـهـه الحـربِ" وكأن الحـرب في هولهـا، وغموض مصيـر الإنسان فيها كالليل المرعب الذي يحتـاج إلى عمود الفجر، كي يمزِّق ظلامـه الرهيب، ويضع حدًا لهـوله. إن الممدوح هو الـمنقذ من هذا الرعب، وهو الذي يحسم الأمر، فـيحقق الانتصار على الخوف والـموت، كما يحقق الفجر انتصاراً على الظلام.

إن صورة الممدوح تجمع الخلال الحميدة التي تؤهله للقيام بهذا الدور العظيم؛ فهو يمـتلك الحزم، والنجدة، والبأس، والندى، والوفـاء، وهي صفات الإنسان المثـالي الذي يفوق غيره من البشر. وبمـا أن همَّ الشاعر الرئيس أن يتخطى الموت، ويلوذ بالأمن والحماية، فإن محور تركيزه يدور حول العطاء

الذي يمثل استمرارية الحياة بالنسبة للأنا وللجماعة؛ فعطاء الممدوح كالغيث المنهمر من السماء، يعم الناس جميعاً. وقد جعلت شمولية عطائه الطيرَ تهتدي إلى مواقع الحياة، أو إلى منازل الكرماء، وكأنه في هذا كله شخصية متفردة، لا يمكن أن يُرى مثلها.

هذه الشمولية في تعزيز حياة الآخرين، تمثل لذة في نفس الممدوح، خالية من أيِّ نفع؛ فالممدوح مصدر للحياة الخصبة، يعطي دون أن يأخذ انطلاقاً من كونه " لا يهاب الوغى، ولا يعبد المال، ولكن يهينه للثناء " . فقوله " لا يهاب الوغى " يؤكد اندفاع الممدوح للإبقاء على حياة الآخرين دون خوف من الموت، ذلك أن صورة الممدوح، بوصفه باعثاً للحياة تنفي الموت. وهو لا يحرص على المال؛ لأن الحرص عليه وعبادته من صفات الخائف من الموت الذي يعتقد أن الحياة تكمن في عبادة هذا المال. وقد عمَّق الفعل " يهينه " دور الممدوح الكبير في الحرص على إشاعة الحياة بما لديه من طاقة وحيوية، دون مبالاة بقيمة المال، فهو يمتهنه، لأن في امتهانه وخروجه عن دائرة العبودية تحقيقاً لحياة أخرى لدى الآخرين. وفي قوله: " لذة الجود " تعميق للرغبة نفسها، تلك الرغبة التي ترى في كثرة العطاء امتداداً لحياة الممدوح نفسه، ومضاعفة لوجودها.

وما دام الممدوح قد تصدَّر مهمة الحفاظ على الحياة، فإن صورته تأخذ فاعلية مزدوجة: يهب الحياة لمن يلوذ به، ويمنعها عن أعدائه. وفي الوقت الذي يمكن أن تُعطي فيه إحدى يديه النيل، تكون الأخرى سُمًّا على أعدائه. فتوفر الحياة يقتضي حمايتها من الموت، كي يشعر المرء أنه يحيا حياةً كريمةً يسودها الأمن والطمأنينة والهناء.

إن شمولية المـمدوح تعم (الأنا)، بحيث تبدو لنا وكأنها إعـادة صياغة للحياة، أو تجديد لماضيها المشرق:

39- قـــد كساني خزا وأخدمني الحـو
ر وخـــلاً بنيَّـــــتي فـــي الخُـلاء
40- وحـــباني به أغرَّ طــويـل البـــا
ع صَلْتَ الخـدَّين غـــــــضٌ الفـــتاء
41- فقضــــى اللهُ أن يموتَ كما مـــا
ت بـــــنونا وســالــــــفُ الآبـــــاء
42- راحَ فـــي نعشه ورحتُ إلى "عقبـ
ـــةَ" أشكـــــو، فقالَ غيـرَ نجـــــاء:
43- إن يكـــــن مِنْصَفٌ أصبتُ فعندي
عاجلٌ مثلُه مـــــن الوُصَـــــفـــاء[154]
44- فتنجَّـــزْتـه أشــــــمُّ كجرو اللَّيـ
ــث غــاداكَ خارجاً مـــن ضَــراء[155]
45- فجزى الله عـن أخيـــكَ ابنَ سَلْم
حينَ قلَّ المعروفُ خيــــرَ الجـــزاء
46- صنـعتـنـي يداه حتَّـــــى كأنـــي
ذو ثراء من ســـــــــرٍّ أهــل الـثــراء
47- لا أبالي صفـــح اللئـيـم ولا تجـــ
ـري دموعي علــــــى الخؤون الصفاء
48- وكفاني أمــــراً أبـرٌ على الـبخـــ
ـــل بكــفٌ محـمــــــــودة بيضــــاء

توحي هذه الشريحة من النص أن أزمة الشاعر الداخلية في البحث عن الأمن والحماية والطمأنينة قد انجلت عن الذات، وتكوّنت مكانها أزمة أخرى هي الإحساس بتقهقر الذات أمام تعاظم صورة الممدوح -كما أبرزتها الأبيات السابقة (29-38)- حتى لتشعر الذات أمام الممدوح بالانسحاق الذي يذكر بالموت. تأخذ حيلة الشاعر في إسدال الستار على الإحساس بالموت، بالانشغال بالحياة التي يُضفيها الممدوح عليه؛ فيبدأ من الحاجة إلى أقل الأشياء قيمة ثم يرتفع إلى مستوى الاكتفاء والاكتمال. وكأن موقع (الأنا) من (الأنت) كموقع الموت من الحياة، ينتفي وجود الموت بوجود الممدوح رمز الحياة الخصيبة. لقد غطت شمولية الممدوح مساحات الجدب لدى الشاعر، وغمرت بفيض كرمه، ولذة عطائه حاجاته الصغيرة والكبيرة؛ فقد كساه الحرير، وأوكل بخدمته النساء الجميلات، ووهب ابنته الحلي، وأعطاه مملوكاً آخر عوضاً عن الذي مات.

إن الممدوح هو الشخصية الفذة القادرة على تعويض الذات عما استلبه الزمن منها، وهو قوة إلى جانب الشاعر، تدرأ عنه المصائب وتوجهه نحو المستقبل الزاخر بالأمن والطمأنينة. إن يد الممدوح تصنع الشاعر من جديد، وترفعه إلى مصاف أهل الثراء، وتكفيه مؤونة الناس مما يبعث في النفس الشعور أن هذه القوة العظيمة التي تقف إلى جانبها، تكفيها الحاجة إلى أولئك اللؤماء الذين لا يحافظون على الحب والصفاء. وبذلك تمتزج الرغبة في العطاء بالرغبة في توفير الأمن والحماية للشاعر من الضوائق ومن توتر علاقاته مع الآخرين، ويبدو لنا بحث الشاعر عن المال بحثاً لا ينفصل عن مفهومه للطمأنينة والأمن؛ ذلك أن الطمأنينة تشيع في (الأنا)، حين تشعر أن ما لديها من مال كاف لتوفير حياة ذات وجه مشرق، وهو الوجه الذي تسعى شخصية الممدوح لبثّه، والذي تحددت غايةُ الرحلة في ضوء تصور الذات له مثالاً خلاّقا لخصب الحياة، وفك أزمتها، وأزمة الآخرين من حوله.

تظهر صورة الممدوح، -تبعاً لهذا كلّه- عالماً خصيباً، ذا عطاء لا ينضب، وذا قوة لا تُستنفد. إنه البديل الجذري والتعويضي عن عالم المحبوبة المجدب، الذي تفوح منه رائحة الموت، وتقوم دعائمه على أساس الإخلال بالوفاء.

لقد رأى أحد الباحثين أن الأبيات (39-42) التي يصف فيها الشاعر أثر الممدوح في ذاته سخيفة المعنى وضعيفة المدح[156]. ورأى آخر أن وصف الشاعر غلامه بهذا الشكل ليس طبيعيا، وقال متسائلا: "ثم ما هذه الصفات التي يضفيها على الوصيف. ولا ندري طبيعة مبررات الشاعر التي دفعته إلى إضفاء تلك الصفات على الغلام، وكيف كان موقف نقاء عصره منه، وهي قضايا تسهل إثارتها ويصعب الانتهاء فيها إلى يقين...."[157]. والحقيقة أن الأبيات تحاول أن تشعر الممدوح أن ماء بحره قد روى ظمأ الشاعر صغيره وكبيره، وأنه خير من يلجأ إليه حين يداهم الزمن ماله، أو يسلط الموت على من حوله. ولعل هذه الأبيات قد أدت دورها ضمنيا في تعزيز دور الممدوح في حياة الشاعر، وكفته أن يقول صراحة كما قال لروح بن حاتم[158]:

فإنك السعدى ورد الردى
وابذلْ فما شيءٌ بخالد

فالمدوح هو الأسطورة التي تتضاءل (الأنا) أمامها كلما وقفت تحمدها، كتضاؤل الحياة المجدبة إزاء حياة أخرى خصيبة؛ حيث تواجه الأولى حركة الموت المتجهة صوبها باللجوء إلى الثانية لاقتناص نبض الحياة من فيض طاقاتها، وتوفير ما يفنيه الزمن.

وفي غمرة الحديث عن أثر الممدوح في الذات، وتضاؤلها أمام فيض كرمه وعظمة قوته ترتد (الأنا) مرة أخرى إلى (الأنت) للإعلاء من شأنها، والإشادة بفضائلها تأكيداً لجدارة الممدوح بتصدر مهمتة القيادية، وتوافق

هذه القوى الفعالة فيه مع طبيعته. وبهذا الإعلاء، وهذه الإشادة يحقق الشاعر للمدوح حياة طيبة بين الناس، فيجد الممدوح نفسه مدفوعة إلى شراء هذا الحمد (الشعر) بالثناء (المال). إنه يهب حياةً لقاء حياة أخرى وهبه الشاعر إياها، أو ضاعف من وجودها:

49- يشتري الحمدَ بالثّنا ويرى الذ
مَّ فظيعاً كالحيةِ الرقشاء

50- ملكٌ يفرَعُ المنابر بالفضـ
ـل ويسقي الدماءَ يوم الدماء

51- كم له من يدٍ علينا وفينا
وأيادٍ بيض على الأكفاء

52- أسدٌ يقضم الرِّجالَ وإن شئـ
ـتَ فغيثٌ أجشُّ ثر السماء

53- قائمٌ باللِّواء يدفع بالمو
ت رجالاً عن حُرمةِ الخُلفاء

54- فعلى عقبة السلام مقيماً
وإذا سارَ تحت ظلِّ اللِّواء

بهذه الثنائيات الضدية داخل النص، يجعل الممدوح يتخطّى نطاق الإنسان، ليصبح كالزمن يمتلك فاعلية مزدوجة؛ فهو يقبل الحمد فيعطي، ويرفض الذم فيمنع عطاءه، وهو الذي يبعث الموت على أعدائه، ويصد كل سوء عن رجاله، وهو كريم كالغيث، وأسد يقضم الرجال.

وقد يواجه الشاعر تناقص حجم (الأنا) مقابل الأنت (الممدوح) –ذلك التناقض الذي يوحي بالموت– بلجوئه إلى موازاة (الأنا) بالأنت، فيرفع

الشاعر ذاته لوضعها في مصاف ذات الممدوح؛ فكما يوهب الشاعر حياة عن طريق العطاء، فإنه يهب ممدوحه حياة عن طريق الفن. وإخلال الممدوح بهذه العلاقة يحفز (الأنا) إلى رفع الحياة من انسحاقها أمام فيض قوته. ولعل هذا ما أشار إليه في هجاء يحيى بن صالح[159]:

أنا المــرعًــث لا أخفى علــى أحـــد
ذرَّتْ بي الشمـــسُ للدَّانـي وللنَّـائي
يغدو الخلــيفةُ مثلي في محــاسنــه
ولستَ مثـــلي فنَمْ يا مـاضغ المــاء

وتبعاً لهذه الموازاة بين (الأنا) و(الأنت)، فقد يلجأ الشاعر إلى محاولة كسب الثناء (المال) لقاء حمد الممدوح على الرغم منه؛ فاهتزاز صورة الممدوح المثالية أمام الذات، يعني فقدان شخصية الممدوح مقوماتها التي شكّلها الشاعر في ذهنه قبل التوجه إليه، أو سعى إلى تضخيمها بوصف الممدوح واهباً للأمن والحماية والطمأنينة، فيلجأ إلى سلب تلك الصورة من محتواها، وتفريغها من عظمتها وتعاليها باللجوء إلى الهجاء الذي يمكن أن يعادل الموت. يقول لعقبة ملوحاً له بذلك[160]:

ما زال ما منَّيتني مـن همِّـــي الوعدُ غـــمٌّ فاسترحْ من غمِّي
إنْ لم تُـــرِدْ مـــدحـــي فراقـبْ ذمِّـي

إن (الأنا) في علاقتها مع الممدوح تحتاج إلى ما يدعِّم إحساسها بتعالي الحياة، بشكل يضع الهجاء ركيزة أساسية يمكن أن تستند (الأنا) إليها في حالة إخلال الممدوح بكونه واهباً للحياة الخصبة؛ فكما يستطيع الممدوح أن يبعث الحياة في الذات، أو أن يهدمها بحجب تلك الحياة، فإن الشاعر أيضاً يستطيع أن يهب الممدوح حياة عن طريق المديح، أو يهدم تلك

الحياة عن طريق الهجاء. وفي كلتا الحالتين، نلمس سعياً من (الأنا) للتوازي مع (الأنت)، وذلك بنفي الخوف الذي تفرضه شخصية الممدوح، لأن الذات قادرة على بث هذا الخوف أيضاً بما تمتلك من قدرة على هدم الحياة.

يقول في داود بن يزيد[161]:

وملكٍ يجبي القرى لا يجبى
نزوره غبّاً ونؤتى رهْبا
ضخمِ الرُّواقين إذا اجلعبّا
يخافُه الناسُ عدى وصَحْبا[162]
كما يَخاف الصَّيدنُ الأزبَّا
صبَّ لنا من ودِّه واصطبّا[163]
ودّاً فما خُنتُ ولا أسبَّا
ثبَّتَ عهداً بيننا وثبَّا[164]

فالممدوح قادر على أخذ الأموال من القرى، لكنه في الوقت ذاته " لا يُجبى "، ذلك أنّه يرمز إلى القوة الهائلة التي لا يقع عليها الفعل، فهو الفاعل والمتصرف بالأمور والأشياء، وعلى الآخرين أن يذعنوا لأمره ويرهبوا سطوته. ويأتي صوت الشاعر معبِّرا عن الخوف الذي تبعثه هذه السطوة بقوله: " يخافه الناس عدى وصحبا " كما يخاف الضبع من الأسد، لشمولية قوته وتمتُّعه بإشاعة مناخ الحياة، أو بإشاعة مناخ الموت حين يبطش بأعدائه، ويحجب العطاء والنُّصرة.

ومع أن الخوف من الممدوح يعم الناس جميعا، فإن الشاعر يحاول إخراج ذاته من حيِّز هذا الخوف على الحياة، بجعل المديح (الحياة للمدوح) ودّا، وجعل العطاء (الحياة للشاعر) ودّا، وكأن هذه العلاقة المحكومة بعهد

الحب من الطرفين كليهما قادرة على إسقاط حاجز الخوف الذي يمثل حرص الذات على التمسك بالحياة، والنفاذ إلى أعماق الشخصية المقابلة لها. الشاعر إذن يملك بناء حياة (الأنت) أو هدمها، والممدوح يملك الأمر ذاته بالنسبة للأنا.

وفي هذا المنظور يمكن فهم قول بشار حين قيل له: "إنَّكَ لكثير الهجاء! فقال: إني وجدت الهجاء المؤلم آخذ بضبع الشاعر من المديح الرائع، ومن أراد من الشعراء أن يُكرم في دهر اللئام على المديح فليستعد للفقر، وإلا فليبالغ في الهجاء ليُخاف فيُعطى[165]". فإن امتلاك الشاعر المديح يعني امتلاكه الحياة للأنت، كما أن امتلاكه الهجاء يعني امتلاكه الموت لها، حين تتعرض الذات لتحول الممدوح الذي يمثل إمساك الخصوبة عن الذات، وابقاءها خارج حظيرة الطمأنينة، يتخبط في دوائر الإنسان والزمان والمكان المجدبة. ومن ثم، فإن خوف الشاعر على حياته، ينفيه إيقاظ مستوى الخوف في الممدوح على حياته أيضاً.

وربما كان البحث عن المال، وحث الممدوح على العطاء نابعين من محاولة تجنب الذات شر الزمان الذي يأتي على كل شيء. ومن هذا القبيل، يلوح المال شكلاً من أشكال الخلود، للإبقاء على الحياة، وذلك بالسعي لاستنفاده على الذات، قبل أن يداهمها الزمان فيفنيها، كما أفنى القبائل والأمم السابقة[166]:

خليليَّ يفني الموتُ كلَّ قبيلة
وما أنا إلاَّ في سبيل القبائل
فرُوحا على مالي كُلا من فُضوله
فما تُجمعُ الأموالُ إلاَّ لآكل

إذا أنا لـــم أنفـــــعْ بجاهي ولم أجُــدْ
بمـــالــــــي طالتني يـــدُ المتـــطاول

فالذات تتـمتع بمـقدار مـا معهـا من مال، وتحـقق بتعاظـم هذا المال المنصب والسـيادة[167]. إنها تـمارس نشاطـات الحياة بمـا تمتلـك من مال، تسعى لإتـلافه على تلك النشـاطات مدفوعـة بتفكيـرها في حتـميـة الموت والفناء. ومن هذه الزاوية تحافظ الذات على نمط من التوازن بين كسب المال وإتلافه: كسبه من الممدوح، وإتلافه في البحث عن اللذة والسيادة قبل الفناء. وقد عبر عن هذه الصلة بين الكسب والإتلاف بقوله[168]:

لمستُ بكفِّي كفَّه أبتـــغي الغنــــــا
ولـم أدر أنَّ الجـــودَ مــــــن كفِّه يُعدي
فلا أنا منـــــــه ما أفادَ ذوو الغـنــــا
أفـدتُ وأعــــــداني فأفنيتُ ما عنــدي

الشاعر حين لمس كف الممدوح كـان هدفه الحصول على المال، وذلك ابتغاء تحقـيق الثراء، لكنه اكتشف أن كرم الممدوح الفـائض مرض مُعد، فلم يحقق مـا صبا إليه. إن مـبالغة الشـاعر في إتلاف المال إثر إصابتـه بعدوى الممـدوح لم تبق لديه شيـئاً، على النقـيض من الممدوح الذي يزخـر بالعطاء الدائم، على الرغم من إفـنائه المتـواصل للمـال. بهـذه الرؤية، تبـرز جدليـة الحيـاة والموت في ذات الشـاعر بحركـة فعّـالة لا يستطيع الخـلاص منها؛ فالتـوجه إلى الممـدوح يعني البحث عن الحـياة المشـرقة، وتخطِّي عقـبات الحاضر. وكـسب الشاعر العطاء يعني استـمرارية الحياة بوجهـها الخصب للوقوف أمام عثرات الزمن، وتجنب الفناء. لقـد كان إتلاف المال تذكيراً للأنا بالموت، وتطلعـاً آخر للتوجـه إلى الحياة فـي ظل الممدوح، تلك الحـياة التي

تقف مع قوة الزمن على خط موازٍ من ناحية، وتتضاد معها من ناحية أخرى.

تلك هي قوة الممدوح المعطاءة التي لا تغيِّر الأيام من تدفقها، بل إن مرور الأيام يزيد ضراوة الممدوح في العطاء؛ لأنه قوة مضارعة للزمن، لا تخضع للتغيُّر والاستنفاد[169]:

تعـوّد أخذ الحمد منّـا بمالـه
وكـلُّ امرئٍ جارٍ على ما تعـوَّدا
يجـودُ لنا لا يمنـع المال باخـلا
ولا اليـوم إن أعطـاك مانعُه غدا
كـذلك تلقى الهاشمـيَّ إذا غـدا
جـواداً وإنْ عاودته كـان أجـودا

إن الممدوح يحتاج دائماً إلى مضاعفة وجوده في الحياة، وتعزيز قوّته بين الناس باللجوء إلى الشاعر لأخذ الحمد / الشعر، ومنحه العطاء لقاء ذلك. فالحياة إذن تستدعي الحياة، والشاعر يريد أن يتجاوز شبح الموت المتربِّص له في ثوب الفقر، وفي ثوب الخوف من الزمن وبطشه. إنه يحتاج إلى قوة مماثلة للقوة التي يخشاها أو يهرب منها، تلك هي قوة الممدوح.

وبما أن شخصية الممدوح بهذه الصورة، فما دلالة مقتل حمار الوحش في قصيدة بشار المدحية لمروان بن محمد بسهم الصياد، إذا افترضنا أن حمار الوحش يرمز إلى الممدوح نفسه؟ يقول بشار[170]:

فلمّا بـدا وجـه الـزِّمـاع وراعـه
مـن الليل وجهٌ يمَّم المـاءَ قاربـه[171]

فبـــاتَ وقد أخفـــى الظلامُ شُخوصَهـــا

يُناهبُــــها أمٌّ الهُدى وتنـــاهـــبــــه[172]

إذا رقصـــتْ فــــــي مهمه الليل ضمَّها

إلى نهـــجٍ مثـــل المجـرَّة لاحبـــه[173]

إلى أنْ أصــــابتْ في الغَطاط شريعـــةً

مـــن الماء بالأهوال حُفَّتْ جـوانـبـه[174]

بها صَخَـــب المستوفضات على الولـــى

كما صـــخِبتْ في يومِ قيظ جنـادبه[175]

فأقبلـــها عُرْضَ السَّـريِّ وعيُـــنـــه

ترودُ وفـــي الناموسِ مَنْ هو راقـبه[176]

أخو صيـــغةٍ زرقٍ و صفراء سمحـــــة

يُجاذبها مستَحــــصــــدٌ وتجاذبـــه

إذا رزمـــتْ أنَّـــتْ وأنَّ لـهـــا الصـــدى

أنيـــــن المريض للمـريـض يجـاوبه

كـــأن الغنى آلى يمـيـنـــاً غـلـيـظـــةً

عليــــه خلا ما قرَّبــتْ لا يُقـاربـــه

يـــــؤول إلـى أمِّ ابنـتـيـــن يـــؤودُه

إذا مـــــا أتاها مُخفقاً أو تُـصاخبـــه

فلـــمَّا تدلَّى فـي السَّـريِّ وغـــــرَّه

غلـــــيل الحشا من قانصٍ لا يُواثـبـه

رمـــى فأمرَّ السَّهم يمســـحُ بطـنـــه

ولبَّــــاتـه فانصـاع والمـوت كاربه

ووافـــق أحـجاراً ردعـن نضـــيَّـــه

فأصـــــبح منها عامـراهُ وشـاخـبـه

لعل الظروف التي أحاطت بزمن القصيدة كانت تؤهِّل لهذه النتيجة؛ فالأعداء يتربصون بمروان (آخر خلفاء بني أمية) وقد رمز الشاعر لهؤلاء الأعداء بشخصية الصياد، ورمز للخليفة مروان بحمار الوحش، ورمز لأتباعه بالأتن التي تسير في نهج خلف قائدها. إن زمن الرحلة للخلاص من الظمأ هو الليل الذي يوحي بالخوف والرهبة والهلاك، والقدرة على طي الأشياء في ستاره الداكن. والحمار يحاول أن يتخطى مرارة الحاضر بالاتجاه إلى الماء، أو إلى توفير الحياة الصافية المطمئنة لأتباعه، لكن الصياد يتربص بهم كي لا يعود إلى زوجته وابنتيه مخفقاً دون غنيمة. فحياة الصياد، إذن، ومن يُعيلهم قائمة على موت الحمار والأتن، وحياة الأتن قائمة على تخطي الموت الذي يفرضه الصياد. وأمام الخطر الذي يتوعد هؤلاء، ينوش الصياد الحمار بسهمه، فيصرعه قرب الماء، ويغرق الدم جسده المتهاوي، وكأن الرغبة في إعلاء الحياة على ذاتها تعني الموت، وكأن الارتواء غاية لا تتحقق لمن يحدق السكون الأبدي في ناظريه، ولا يستطيع منه فرارا. ولهذا كان دم الحمار الذي هو علامة الموت مجاوراً للماء الذي هو علامة الحياة.

وفي سياق الموت هذا، نلمح غياباً لصورة الأتن، وغموضاً لمصيرها؛ فقد تركّز فعل الموت على الحمار، وكأن الشاعر يترك لنا إمكانية تحديد مصير الأتن بعد موت قائدها الذي كان يوجِّهها، ويتكفل بالحفاظ على حياتها. ومهما يكن من أمر، فإن هذه الأتن بعد موت قائدها أصبحت تائهة، يتعاورها الإحساس بالموت من كل صوب، وكأن الموت الذي أصاب الحمار فأراحه إلى الأبد، يُرادفه موت آخر يصبغ حياة الأتن، ويعيش مندغماً مع الحياة.

هوامش الفصل الثالث

1- انظر : مراجعات في الآداب والفنون، ص 117-118.

2- المرجع السابق، ص 117.

3- بشار بن برد، ص 67.

4- الرؤوس. دار مارون عبود (بيروت)، 1972، ص 101-102.

5- انظر : تاريخ الشعر العباسي. ص 48-49.

6- انظر : بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. ص 166.

7- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. محمد مصطفى هدارة. ص 545.

8- انظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. يوسف بكار. دار الأندلس (بيروت)، ط2، 1981، ص 155.

9- الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي. السيد أحمد خليل. دار مكتبة الجامعة العربية (بيروت)، د.ت، ص 72.

10- انظر : شعراء الدولتين الأموية والعباسية. حسين عطوان. دار الجيل (بيروت)، 1981، ص 233-245.

11- انظر : الحياة الأدبية في البصرة. أحمد كمال زكي. دار المعارف (القاهرة)، 1971، ص 478.

12- انظر : فن الهجاء وتطوره عند العرب. إيليا الحاوي. دار الثقافة (بيروت)، د.ت، ص 499.

13- بشار بن برد. ص 102-103.

14- حديث الأربعاء، ص 2/207.

15- انظر : أدباء العرب في العصر العباسي. دار مارون عبود (بيروت)، 1979، ص 91-92.

16- الديوان 143/4. وراجع موقف شوقي ضيف من هذه الأبيات : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 64.

17- انظر : الديوان 190/1، 230/1.

18- للتوسع، انظر : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. نصرت عبدالرحمن. مكتبة الأقصى (عمان)، ط 2، 1982، ص 150. والصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. علي البطل. دار الأندلس (بيروت)، ط 3، 1983، ص 57.

19- انظر : قراءة جديدة لشعرنا القديم. دار اقرأ (بيروت)، 1982، ص 110-111.

20- الديوان 197/1-198.

21- الملحب : الطريق اللاحب الواسع.

22- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 88.

23- ديوان شعر بشار بن برد. ص 118-119.

24- دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف. ص 169.

25- المرجع السابق. ص 171.

26- بشار بن برد. ص 94.

27- بشار بن برد، ص 56.

28- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين، ص 120.

29- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 37-38.

30- مدرسة الآلهات. ص 62-63.

31- الأغاني 243/6.

32- الغزل عند العرب 313/1.

33- انظر: المرجع السابق نفسه.

34- انظر: اتجاهات الغزل. ص 157-158.

35- الديوان 207/1.

36- 56/2.

37- 188/1.

38- 305/3.

39- محصد: مفتول. الشزر: نوع من الفتل، وهو أن يفتل ثم يضاعف فتله.

40- فللت: هزمت أو أبعدت. سحري: الصدر.

41- عواقد الخمر: كناية عن النساء.

42- وألوا: خلصوا.

43- الديوان 17/4.

44- 219/2.

45- النهدي: هو مرة النهدي كان قد شغف بابنة عمه ليلى، فكتم حبه لها حتى تزوجها، فأقاما مدة لا يزداد حالهما إلا شغفاً إلى أن أمره الخليفة بالتجهيز إلى غزو خراسان. فلما رجع قيل له إنها ماتت، فمضى إلى قبرها، وجعل يتمرغ عليه ويبكي، ولم يزل كذلك حتى مات ودفن إلى جانبها . انظر: تزيين الأسواق في أخبار العشاق. داود الأنطاكي. 313/1.

46- الديوان 207/3 .

47- وعا: العظم المكسور إذا برأ على اعوجاج، وضربه مثلاً للحياة المريرة.

48- الديوان 2/40-41.

49- انظر: 27/2، 188/2.

50- انظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. علي البطل. ص 117.

51- انظر: الديوان 30/4.

52- انظر: 167/1.

53- 392/1-393.

54- 203/1.

55- 288-287/1.

56- انظر: 201/1.

57- 24-23/3.

58- انظر: 301-300/1.

59- مدرسة الآلهات. ص 70.

60- كتاب القيان. (ضمن: رسائل الجاحظ). تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي (القاهرة)، 1964، 175-171/2.

61- الديوان 11/3.

62- الزمان الوجودي. عبد الرحمن بدوي. ص 166.

63- الديوان 129/1.

64- 180-179/4.

65- 153/3.

66- هاري: إذا كان متهيئاً للتصدع والتفرق، وذلك إذا وطئته الأرجل لخفته.

67- الديوان 70/2.

68- 250/1، 60/2.

69- انظر: الأغاني 177/3.

70- انظر: المصدر السابق 180/3.

71- أخبار النساء. شرح وتحقيق: نزار رضا، دار مكتبة الحياة (بيروت)، 1978، ص180.

72- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 187.

73- الديوان:200/3 - 203.

74- المضرحي: هو النسر، وأراد به هنا انفلاق الفجر الكاذب. وستر مأثور: غمد السيف، شبه به الأفق؛ لأن الغمد يكون أسود.

75- تشمست: أي تمنعت من الانصراف.

76- الفتق: انبلاج الصبح.

77- الكران: العود.

78- الكعام: وهو متر أو حبل يشد به فم الكلب لئلا يعض. التهرير: التنبيح.

79- التنانير: جمع تنور، وهو نور الصبح.

80- التماصير: لعله أراد به الإسفار، وهو احمرار الأفق عند اقتراب طلوع الشمس.

81- انظر: الديوان 230/3 (الهامش).

82- 237/4.

83- الرئم (الأولى): علم امرأة جعلها واسطة بينه وبين خليلته. والرئم (الثانية): الظبية البيضاء.

84- في الأدب العباسي. عز الدين إسماعيل. ص 227.

85- الديوان 366/1.

86- 187/4-188.

87- عد الجرجاني قوله هذا من النقض الظاهر؛ لأن الطيف لا يلم إلاّ بنائم. انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 242.

88- الديوان 59/3-61.

89- جفلوا: اجتمعوا.

90- العاذلة في الشعر الجاهلي. إبراهيم سنجلاوي. المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت)، ع 28. خريف 1987، ص 39.

91- مشكلة الحب. دار مصر (الفجالة)، د. ت، ص 240.

92- انظر: الديوان 97/3، 118/4.

93- انظر 210/1، 124/2، 132/2، 236/4.

94- 392/1-393.

95- خبًا: خداعاً.

96- 231/2.

97- الجري: وصف للرسول الذي أرسلن معه بأنه مقدام.

98- الديوان 2/55-58.

99- 237/1.

100- 222/1.

101- 1/376-377.

102- اللغيب: السهم الفاسد الريش.

103- الديوان 1/297-298.

104- 161/4.

105- 16/4.

106- 4/242-243.

107- 1/325-326.

108- 1/159-162.

109- الأجب: مكان.

110- الوطب: الرجل الجافي.

111- الأريحي: الذي يهتز للكرم. والندب: الرجل الخفيف عند الطلب، النجيب.

112- العصب: ضرب من برود اليمن. والأقب: الذي به قبب، أي دقة قامة وضمور.

113- الدهيان: المصاب بداهية. الصقب: الطويل، وأراد به هنا المقتدر.

114- شب الكأس: شدة خمرها.

115- الغريض: اللحم الطري. الضهب: اللحم إذا شواه، ولم يبالغ في نضجه.

116- العرق: الماء القليل، تمزج به الخمر. جبى: إذا انكب على الأرض.

117- حلبت كفي: أي جادت بالعطاء. الضب: الحقد والغضب.

118- راجع الأبيات التالية في الممدوح : الديوان 1/162-163.

119- 4/106-109.

120- غمض الحديد: أي غاص في اللحم. الحبالة: شبكة الصائد.

121- تهيض: إذا كسره بعد ما كاد ينجبر.

122- المنيفة: المرأة العالية.

123- المتبرض: الشارب البرض، وهو الماء القليل.

124- راجع الفكرة نفسها في رثائه الندامى:

فاشرب على موت إخوان رزئتهم   باب المنية باب غير مسدود

الديوان 3/143.

125- انظر: 1/175.

126- 1/182.

127- 1/310.

128- 2/180.

129- 3/82.

130- 3/180.

131- 2/63.

132- 1/183.

133- 1/361.

134- 3/158.

135- 1/184.

136- 3/259.

137- 1/319.

138- 1/260.

139- 3/55.

140- 298/1.

141- 321/1.

142- 345/1.

143- 80/3.

144- 132/1-138.

145- الوأي: الوعد.

146- السراء: شجرة تتخذ منها القسي، أراد أنه ظل مديد.

147- السرسورة: الحبيبة الخالصة من الحبائب.

148- الزوراء: البعيدة الأطراف. العين: بقر الوحش. رفاضاً: متفرقة.

149- الخافي: الجن.

150- اليعفور: حمار الوحش. الآل: السراب. الريعان: شدة السراب. النهاء: حيث ينتهي الماء من الوادي.

151- السبوح: أراد بها الناقة.

152- قراءة ثانية لشعرنا القديم. مصطفى ناصف. دار الأندلس (بيروت)، ط2، 1981، ص118.

153- مالكي: نسبة إلى جده مالك بن فهم.

154- الوصيف: المملوك والخادم.

155- الضراء: أرض مستوية بها شجر، تأوي إليها السباع.

156- انظر تعليق الطاهر بن عاشور في هامش الديوان 137/1.

157- القصيدة العباسية قضايا واتجاهات. عبدالله التطاوي، دار غريب (القاهرة)، 1981، ص89-90.

158- الديوان 180/2.

159- 148/1.

160- 202/4.

161- 1/162-163.

162- اجعلب: اضطجع.

163- الصيدن: الضبع. الأزب: كثير الشعر على الوجه.

164- ولا أسبا: لا قطع السبب، أي الود. ثب: أي تمكن في مقامه من الود.

165- الأغاني 3/207.

166- الديوان 4/166.

167- انظر: 3/61.

168- 4/55.

169- 3/39.

170- 1/330-332.

171- القارب: إذا طلب الماء ليلاً، والقارب هنا هو الحمار.

172- أم الهدى: المحجة الواضحة.

173- الرقص: الخبب. واللاحب: الطريق الواضح.

174- الغطاط: القطا. الشريعة: الماء الكثير.

175- الصخب: الصوت القوي. المستوفضات: القطا.

176- الناموس: حفرة يحفرها الصائد ليختفي فيها فيرمي منها سهمه.



الخاتمة

كشفت هذه الدراسة عن جماليات الأنا في الخطاب الشعري من خلال فكرة التقاء الحب بالموت في شعر بشار بن برد، ووضحت جوانب عديدة من حياة بشار وسلوكه في ضوء هذا الالتقاء. فأظهرت أن ممارسة الشاعر للحياة كانت ممارسة للموت في الوقت ذاته؛ الموت الذي يلوح محتضناً حياة الذات القائمة على الحرية المطلقة في اختيار الأشياء وعلى التحدي والسخرية من المجتمع. ولعل ذلك جاء نتيجة إحساس الشاعر الحاد بعوامل نقصه، كالعمى، والفقر، وكونه مولى من ناحية، وتذكير المجتمع له بهذه العوامل من ناحية أخرى. فكان رد فعل الشاعر الإمعان في التمرد والسخرية، والشك والاضطراب، والاتجاه إلى انتهاب اللذة، ومحاولة السير في ركب الأقوى، تحقيقا لوجوده. وكان من ردود فعله أيضاً اعتداده الشديد بالشعر، فقد استطاع من خلاله أن يواجه عدوانية الآخرين، ويحقق ذاته في المجتمع، ويغطي عوامل نقصه، ويرفع مكانة (الأنا) ويتسامى بها ويخلدها.

إن هذا التوجه قد خلق صراعاً مع المجتمع وسلطته، إذ يمكن القول: إن بناء الحياة المتمثل بالفن وإثبات حضور الذات في الحياة، كان يمثل في الوقت ذاته هدماً لها، وذلك عن طريق تربُّص المعارضين لهذا التوجه في الحياة والفن، إلى أن نجحوا في القضاء عليه، فلقي حتفه على يدي المهدي بتهمة الزندقة.

وقد بينت الدراسة أن الزمن جوهر فكرة الحب والموت؛ فكلما اشتد الإحساس بالزمن اشتد الإحساس بالموت أو بسطوة الدهر الذي يندغم في فعله. ولعل هذا الإحساس قد دفع الشاعر إلى انتهاب اللذة والتهالك على شهوة الحياة قبل أن ينقلب الدهر فيفنيه. وقد كان الفن يمثل للشاعر تعويذة (الأنا) الفانية ضد الموت لكونه ينهض بمهمة امتدادها بعده.

كمـا أظهرت الدراسـة أن ارتباط ذكـر الليل بالقلق والسـهـر ناجم عن طغيـان صورة الموت الـمقابلة لصـورة الظلام، حيث الإحـساس بالسكون وطيِّ الأشيـاء. وتتجلى هذه المقـابلة حين يتصاعـد الحب في الليل، وتنطلق مشاعر المحبين عبر الظلام.

وأمـا مظاهر الزمن التي تناولتـهـا الدراسة بالبـحث فكانت: الشـيب والطلل. لقد ذهبت الدراسة إلى أن الشيب يبـعث في الذات شعوراً بأن الزمان يقودها للفناء، ويوقفهـا على تأمل التحول الفظيع الذي أحدثه فيهـا، وما فيه من مفـارقة بين مـاضي الذات المشـرق، وحاضـرها الذي يلوح فيـه شبح الموت متربصـاً بالحياة. وربما دفع ذلك الشاعر إلى انتهاب اللذة فـيما تبقى له من زمن، وإلى مغالبة الموت بالحب واستعادة الماضي عن طريق الذاكرة. وقد برزت مـشكلة ارتباط الشيب بالموت واضـحة حين تحدث الشـاعر عن نهي المهدي له عن الغزل، ذلك النهي الذي كان يـعني بالنسبة للشاعر تعطيل توثب الحياة، واستسلامها للمصير النهائي (الموت).

وقد أبانت الدراسة عن ارتباط الشـيب بالطلل؛ فالزمن الذي دمر الطلل هو عينه الـذي دمر حيـاة الذات، كما أن الـشيب والطلل علامـتان في سـياق الزمن توحيان بأن جانباً كبيـراً من العمر قد تولى، وأن الماضـي هيهات له أن يعود. وقـد تكون هذه الرؤية هي التي وجهت الشاعـر إلى أن ينظر فيمـا بعد الموت من حشر وحساب، فدعا إلى تنكب الوقوف على الطلل.

وكـشف الفصـل الثالث من الـدراسة عن رؤية الشـاعـر للمـحبـوبة بوصـفهـا ربة للحب والفن، وأن الفن قـد وجـه تجربة الـحب، فقـامت هذه التجربة على نـمطين: تمثل الأول بالارتواء من المحبـوبة، وهذا ما نجده في حبه للنسـاء جميـعهن، وتمثل الثاني في علاقته بمحبوبـته عبدة، تلك العلاقة

التي تميزت بالعفة، لتبقى المحبوبة مثيرة لإبداع الشاعر وينبوعاً لإلهامه، كما كانت المحبوبة العذرية.

وقد شكل الطيف عاملاً فعّالاً في بث الإحساس بالحياة داخل (الأنا)، وسط حضور الظلام المقابل للموت، فبدت صورة الطيف ملتبسة بالحب والموت، لكونها تمثل حضور المحبوبة وغيابها في الوقت ذاته.

وساهم وجود العاذل والواشي والرقيب في تعزيز مواقف الشاعر في حبه، وذلك على الرغم من اصطباغ وجودهم بصبغة هدم الحب، لكن الشاعر كان دائم العصيان لهم، لأن العصيان يمثل له الاحتفاظ بتوثب الحياة والتمسك بها، ولم يرعو الشاعر لرغباتهم إلا حين نهاه المهدي عن الغزل، مما يعني استسلامه لداعي الموت والهدم.

ورأى الشاعر في الصديق امتداداً لوجود الذات ومضاعفة لهذا الوجود، وفي الوقت نفسه، كان الصديق السيء يمثل عبئاً على الحياة. ولعل الشاعر قد وجد في الندامى عالماً يندغم مع وجود الذات، لكونهم يلتقون مع رغباتها وأفكارها التقاء كبيراً، فشكّل فقدانهم فقداناً لفاعلية الحياة، ولقدرة الذات على الامتداد في الذوات الأخرى، فبرز موت بعض ندماه كأنه موت للذات.

وأما الممدوح فقد نظر إليه الشاعر بوصفه ملاذاً له، ومستقبلاً خصيباً يجنبه ضوائق الحياة، ويعوّضه عما يستلبه الزمن منه، فأعلى من وجوده في الفن. ولاشك في أن هذا الإعلاء كان قائماً على حساب (الأنا) إذ يتناقص حجمها بسبب إعلائها المتزايد من صورة الممدوح. وقد يكون ذلك التناقص مذكّراً بالموت والانسحاق أمام تعالي صورة الممدوح، وإنْ كانت الرغبة في عطاء الممدوح تعمل على إيجاد نوع من التوازن بين الحياة والشعور

بالموت. وربما دفع هذا الأمر (الأنا) إلى تدعيم إحساسها بتعالي الحياة عن طريق استنادها إلى الهجاء في حالة إخلال الممدوح بكونه واهباً للحياة الخصبة، هذا من ناحية، وأمّا من ناحية أخرى، فقد تدفع (الأنا) إلى محاولة رفع الذات للتوازي مع الممدوح على أساس أن الشاعر منح الممدوح حياة عن طريق الفن، كما أن الممدوح يهب الشاعر حياة عن طريق العطاء.



المصادر والمراجع

أولاً: المـــــصــــادر:

1- أخبار النساء. شمس الدين أبو عبد الله محمد بن بكر الزرعي (ابن قيم الجوزية). شــرح وتحقـيق: نزار رضا، دار مكتبـة الحيـاة (بيروت)، 1978.

2- الأغاني. أبـو الفرج الأصفـهاني. مـؤسســة جمال لـلطباعة والـنشر (بيروت)، د. ت.

3- أمــالي المرتضى. الشــريف المرتـضى علي بن الحســين الموســوي العلوي. تحـقـيق: مــحـمــد أبو الفـضل إبراهيم، دار الكتــاب العــربي (بيروت)، ط2، 1967.

4- البصائر والذخائر. أبو حيان التوحيدي. مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء (دمشق)، 1964.

5- بلوغ الأرب في معــرفة أحوال العرب. محــمود شكري الألوسي، عني بشــرحه وتصــحيحــه وضبطه: مــحمــد بهـجة الأثري، دار الكتــاب العربي (القاهرة)، ط3، 1923.

6- البيان والتبـيين. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجـاحظ). شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، مؤسسة الخانجي (القاهرة)، ط 3، 1948.

7- تاج العروس من جواهر القاموس. محـمد مرتضـي الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت (الكويت)، 1972.

8- تزيين الأسواق في أخبار العشــاق. داود الأنطاكي. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، ط 2، 1986.

9- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. أبو منصور عبد الملك بن محمد ابن إسماعيل الثـعالبي. تحقيق: محمد أبو الـفضل إبراهيم، دار نـهضة مصر (القاهرة)، 1965.

10- جمهرة النسب، أبو المنذر هشام بن محمد السائب الكلبي، رواية السكري عن ابن حبيب. تحقيق ناجي حسن، عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية (بيروت)، ط1، د. ت.

11- الحيوان. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ). تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط3، 1969.

12- ديوان بشار بن برد. تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور. الشركة التونسية (تونس) والشركة الوطنية (الجزائر)، 1976.

13- ديوان شعر بشار بن برد. جمعة وحققه: بدر الدين العلوي. دار الثقافة (بيروت)، 1983.

14- ديوان الصبابة. شهاب الدين أحمد بن حجلة المغربي. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، 1984.

15- رسائل الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي (القاهرة)، 1964.

16- رسالة الغفران. أبو العلاء المعري. تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف (القاهرة)، 1963.

17- زهر الآداب وثمر الألباب، أبو اسحق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني. تحقيق: زكي مبارك، دار الجيل (بيروت)، 1972.

18- طبقات الشعراء. ابن المعتز. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف (القاهرة)، د. ت.

19- العقد الفريد. أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي. شرحه وضبطه وصححه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة)، 1952.

20- الفرق بين الفرق. عبد القاهر البغدادي. دار الآفاق الجديدة (بيروت)، ط4، 1980.

21- الفهرست، ابن النديم. تحقيق: رضا تجدد، طهران، 1971.
22- الكامل في اللغة والأدب. أبو العباس محمد بن يزيد (المبرد). مكتبة المعارف (بيروت)، د. ت.
23- لسان العرب. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر (بيروت) د.ت.
24- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار القلم (بيروت)، د، ت.

ثانياً: المراجع

أ- العربية:

25- الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي. السيد أحمد خليل. دار مكتبة الجامعة العربية (بيروت)، د. ت.
26- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. محمد مصطفى هدارة. المكتب الإسلامي (دمشق)، ط1، 1981.
27- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. يوسف حسين بكار. دار الأندلس (بيروت))، ط٢، ١٩٨١.
28- أدباء العرب في الأعصر العباسية. بطرس البستاني.دار مارون عبود (بيروت)، 1979.
29- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. مصطفى سويف. دار المعارف (القاهرة)، ط4، 1981.
30- بشار بن برد. إبراهيم عبد القادر المازني. مطبعة عيسى الحلبي (القاهرة)، 1944.
31- بشار بن برد. جورج غريب. دار الثقافة (بيروت) د. ت.

32- بشار بن برد. طه الحاجري. دار المعارف (القاهرة)، ط3، 1981.
33- بشار بن برد: دراسة في النظرية والتطبيق. سيد حنفي حسنين. دار الثقافة (القاهرة)، 1978.
34- بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي. عمر فروخ. دار لبنان (بيروت)، 1986.
35- تاريخ الشعر في العصر العباسي.يوسف خليف، دار الثقافة (القاهرة)، 1981.
36- التركيب اللغوي للأدب. لطفي عبد البديع. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط1، 1970.
37- التفاؤل والتشاؤم. يوسف ميخائيل أسعد. دار نهضة مصر (القاهرة)، د.ت.
38- الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي. إبراهيم سنجلاوي. مكتبة عمان (عمان)، ط1، 1985.
39- حديث الأربعاء. طه حسين. دار المعارف (القاهرة)، ط 12، 1976.
40- الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري. أحمد كمال زكي. دار المعارف (القاهرة)، 1971.
41- دراسات في الأدب العربي: العصر العباسي. محمد زغلول سلام. منشأة المعارف (الإسكندرية)، د. ت.
42- دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف. دار الأندلس (بيروت)، ط2، 1981.
43- رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس. مخيمر صالح. مكتبة المنار (الزرقاء- الاردن) ط1، د. ت.
44- رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية. مصطفى الشكعة. دار النهضة العربية (بيروت)، 1971.

45- الرؤوس. مارون عبود. دار مارون عبود (بيروت)، 1972.
46- الزمان الوجودي. عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة (بيروت)، ط3، 1973.
47- الزمن في الشعر الجاهلي. عبد العزيز محمد شحادة، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية. دار الكندي (إربد- الأردن)، 1995.
48- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب. يوسف ميخائيل أسعد. الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، 1986.
49- شخصية بشار. محمد النويهي. دار الفكر (بيروت)، 1971.
50- شعراء الدولتين الأموية والعباسية، حسين عطوان. دار الجيل (بيروت)، 1981.
51- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. نصرت عبد الرحمن. مكتبة الاقصى (عمان)، ط2، 1982.
52- الصورة في شعر بشار بن برد. عبد الفتاح نافع. دار الفكر (عمان)، ط1، 1983.
53- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. علي البطل. دار الأندلس (بيروت)، ط3، 1983.
54- فن الهجاء وتطوره عند العرب. إيليا الحاوي. دار الثقافة (بيروت)، د.ت.
55- الفن ومذاهبه في الشعر العربي. شوقي ضيف. دار المعارف (القاهرة)، ط 10، 1978.
56- في الأدب العباسي. محمد مهدي البصير. مطبعة النعمان (النجف الأشرف- العراق)، ط 3، 1970.
57- في الأدب العباسي، الرؤية والفن. عز الدين إسماعيل. دار النهضة العربية (بيروت)، 1980.

58- في الميزان الجديد. محمد مندور. دار نهضة مصر (القاهرة)، 1973.
59- قراءة ثانية لشعرنا القديم. مصطفى ناصف. دار الأندلس (بيروت)، ط2، 1981.
60- قراءة جديدة لشعرنا القديم. صلاح عبد الصبور. دار اقرأ (بيروت)، 1972.
61- القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات. عبد الله التطاوي. دار غريب (القاهرة)، 1981.
62- المختار من الشعر والشعراء في العصر العباسي. محمد محمود نوفل. مطبعة واوفست النصر (نابلس- فلسطين)، ط1، د. ت.
63- مراجعات في الآداب والفنون. عباس محمود العقاد. دار الكتاب اللبناني (بيروت)، ط1، 1966.
64- مشكلة الإنسان. زكريا إبراهيم. مكتبة مصر (القاهرة)، د. ت.
65- مشكلة الحب. زكريا إبراهيم. دار مصر (القاهرة)، 1984.
66- الموت والعبقرية. عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط2، 1962.
67- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي. محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية (بيروت)، 1981.

ب- المترجمة:

68- الأنا والهو. سيجمند فرويد. ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق (بيروت)، ط3، 1983.
69- الحب والحضارة. هربرت ماركوز. ترجمة: مطاع صفدي، دار الآداب (بيروت)، 1970.
70- الحب والغرب. دنيس دو روجمون. ترجمة: عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1972.

71- الحياة والشاعر. ستيفن سبندر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، د.ت.

72- الزمن في الأدب. هانز ميرهوف. ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب (القاهرة)، 1972.

73- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. اليزابيث درو. ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة (بيروت)، 1961.

74- ضرورة الفن. ارنست فشر. ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، 1976.

75- الغزل عند العرب. ج. ك فادية، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والارشاد القومي (دمشق)، 1985.

76- فن الشعر. هوراس، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة)، 1970.

77- ما فوق مبدأ اللذة. سيجمند فرويد، ترجمة: اسحق رمزي، دار المعارف (القاهرة)، د. ت.

78- المأدبة: فلسفة الحب. أفلاطون. ترجمة: وليم الميري، مطبعة الاعتماد (القاهرة)، ط1، 1954.

79- مباهج الفلسفة. ول ديورانت. ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، 1955.

80- مدرسة الآلهات. آتيين جلسون. ترجمة: عادل العوّا، الشركة العربية (دمشق)، 1965.

81- الموت في الفكر الغربي. جاك شورون. ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، 1984.

ثالثاً: البحوث والمقالات

82- بشار بن برد مجدداً. حميد مخلف الهيتي. مج. آداب المستنصرية (بغداد)، ع 2، 1977.

83- حول زندقة بشار. فاروق عمر. مج. المورد (بغداد)، ع 5، 1976.

84- الشعر والحب والموت. جوزيف صايغ. مج. الأفق الجديد (القدس)، ع 23، أيلول 1962.

85- صورة بشار بن برد في كتاب الأغاني. محسن غياض. مج. المجمع العلمي العراقي (بغداد)، م 20، 1970.

86- العاذلة في الشعر الجاهلي. إبراهيم سنجلاوي. مج. المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت)، ع 28، خريف 1987.

87- من قتل بشار بن برد. محيي الدين صبحي. مج. الموقف الأدبي (دمشق)، ع 66-65، أيلول-تشرين الأول 1976.

رابعاً: رسائل جامعية:

88- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة دمشق (دمشق)، 1983.

المؤلف:

- دكتوراه في الشعر العربي القديم – جامعة اليرموك بالأردن (1997).
- محاضر في برنامج اللغة العربية – جامعة الإمارات العربية المتحدة.
- صدر له: «بطولة الشاعر العربي القديم: العاذلة إطاراً»، عن دار الكندي بالأردن (2001). و «شعرنا القديم والنقد الأجنبي» عن دار الكندي (2004). و «المترجمون العرب في النقد الأدبي واللغويات: ببليوغرافيا» عن دار عالم الكتب الحديث بالأردن (2004).
- له بحوث علمية محكمة منشورة بمجلة «عالم الفكر» و «المجلة العربية للعلوم الإنسانية» في الكويت، و «مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية» في الإمارات، و «مجلة أبحاث اليرموك» في الأردن.
- البريد الإلكتروني: I. Mlhem@uaeu.ac.ae

Inv: 703

Date: 16/2/2016

تأخذ (الأنا) الشاعرة موقعها المحوري في النص من حيث كونها تُدير دفّة تجربة الحب بمعناه الواسع (شهوة الحياة)، وذلك من خلال تعاملها مع الفن ممثلاً لحياة الذات، ومنظماً -بفعالية الخيال- عالمها في نسق عضوي، يلبي رغباتها الجامحة في تحقيق الوجود، وفي التعبير عن الرؤى، وفي التوق للخلود عن طريق بقاء الذكر بعد الموت.





دار الكندي
للنشر والتوزيع
تلفاكس: ٧٢٤٤٣٢٣ اربد ص.ب ٨٩٣ الأردن